Школа рисованія, живописи и прикладного искусства

Искусство для всѣхъ



Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛѢСОВОГО,
при участіи: И. Е. РѢПИНА, проф. Д. I. КИПЛИКА, преп. Педагогич. Курсовъ при Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КУТАРКИНА, В. А. ЛЕПИКАШЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ѳ. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 4

Книгоиздательство „БЛАГО“
Петроградъ, Глазовая 18, соб. д.

Оглавленіе 4-го тома.

Цифры *вверху* страницъ указываютъ нумерацію каждаго отдѣльнаго курса.
Цифры *внизу* страницъ указываютъ общую нумерацію всего тома.

■ ■ ■



Типографія
Книгоиздательства „БЛАГО"
Петроградъ, Сайкинъ пер. 13, с. д.
Тел. 626-49

УГОЛЬ.

А. Г. Новиковъ.

Изученіе рисованія углемъ имѣетъ громадное значеніе, и на него обязательно надо обращать вниманіе, тѣмъ болѣе, что по своей техникѣ оно болѣе всего имѣетъ сходство съ живописью.

Рисованіе углемъ отличается быстротой исполненія въ сравненіи съ другими способами, потому что уголь легко поддается всевозможнымъ измѣненіямъ. Вообще это—чрезвычайно податливый и благодарный матеріалъ, дающій возможность достигать значительныхъ эффектовъ.

Законченные рисунки этимъ способомъ достигаютъ полнаго впечатлѣнія натуры. Несмотря на то, что рисованіе углемъ одноцвѣтно, рисунокъ можно довести до того, что въ немъ будутъ чувствоваться краски, хотя на самомъ дѣлѣ ихъ и нѣтъ. Есть много произведеній извѣстныхъ художниковъ, исполненныхъ этимъ способомъ, напримѣръ, работы Шишкина, Крижицкаго: ихъ рисунки углемъ, въ смыслѣ передачи живой природы, стоятъ нисколько не ниже, чѣмъ ихъ же произведенія въ краскахъ; портретъ артистки К., нарисованный углемъ Рѣпинымъ, тоже производитъ не меньшее впечатлѣніе, чѣмъ его работы красками.

Изученіе рисованія углемъ не представляетъ большихъ трудностей: матеріалъ же, необходимый художнику, весьма незатѣйливъ и дешевъ. Бумага для угля берется французская, которая отличается большой шероховатостью и бываетъ всевозможныхъ цвѣтовъ; ее можетъ замѣнять съ успѣхомъ сѣрая оберточная и всякая другая бумага съ шероховатой поверхностью. Уголь такъ же, какъ и карандаши, по своей твердости узнается по номерамъ. Для рисованія берутся больше всего второй (болѣе мягкій) и третій (болѣе твердый) номера.

Чинятъ уголь такъ же, какъ и карандаши.

При рисованіи углемъ существуетъ нѣсколько пріемовъ. *Первый* изъ нихъ ничѣмъ не отличается отъ пріема рисованія карандашомъ, т.-е. вы рисуете сначала контуръ предмета, а затѣмъ приступаете къ тушовкѣ, совершенно такимъ же образомъ и въ той же послѣдовательности, какъ вы дѣлали это при рисованіи карандашомъ.

Мы не рекомендуемъ, однако, пользоваться этимъ пріемомъ, такъ какъ при немъ исключается самая цѣнная и характерная особенность техники рисованія углемъ—сходство ея съ техникой живописи.

Гораздо лучше и полезнѣе въ этомъ смыслѣ *второй* пріемъ, который состоитъ въ слѣдующемъ. Прежде всего быстро и въ общихъ чертахъ набрасываютъ контуръ



Рис. 1. Положеніе руки и угля при набрасываніи рисунка.

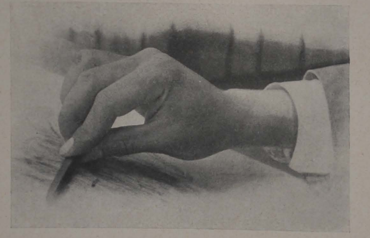


Рис. 2. Показывающій, какъ держать уголь при прокладки тѣней.

предмета. При набрасываніи рисунка уголь удобнѣе всего держать такъ, какъ показано на рисункѣ 1-мъ, то-есть вы должны держать его не такъ, какъ держите карандашъ или перо, а тремя пальцами за конецъ угля, повернувъ ладонь кверху.

Затѣмъ вы кладете уголь плашмя на бумагу, какъ показываетъ рис. 2-й, и затираете всѣ тѣневыя мѣста въ общей массѣ, нажимая нѣсколько сильнѣе въ болѣе темныхъ мѣстахъ и ослабляя нажимъ въ болѣе свѣтлыхъ мѣстахъ. Продѣлавъ эту операцію, вы вооружаетесь *клячкой* или размятымъ между пальцами *мякишемъ хлѣба*, которые служатъ для рисованія свѣтомъ и вообще для удаленія угля въ темныхъ мѣстахъ, а также *растушовкой*, которой пользуются для полученія полутоновъ.

Хлѣбъ для рисованія берутъ бѣлый и не содержащій въ себѣ масла, присутствіе котораго можетъ испортить рисунокъ. Взявъ часть мякиша, начинаютъ его раскатывать между пальцами, до тѣхъ поръ, пока онъ не превратится въ однообразную тѣстовидную массу. Затѣмъ придаютъ одному концу острую форму и, взявъ мякишъ, какъ показано на рисункѣ 3-мъ, концомъ снимаютъ уголь на тѣхъ мѣстахъ, которыя надо освѣтить.

Кромѣ мякиша, примѣняемаго для снятія угля, въ данное время существуетъ особая мягкая сѣрая резина подъ названіемъ «клячка»; она съ большимъ успѣхомъ



Рис. 3. Показывающій, какъ пользоваться мякишемъ хлѣба или клячкой.

можетъ замѣнить мякишъ хлѣба, который быстро сохнетъ, особенно, если работать приходится на воздухѣ; клячка же всегда въ вашихъ рукахъ будетъ мягка и гибка. При работѣ ее такъ же, какъ и хлѣбъ, слѣдуетъ разминать въ рукахъ.

Растушовки имѣются въ продажѣ двухъ сортовъ: бумажныя и замшевыя. Замшевыя растушовки—болѣе мягкія.

Какъ держать растушовку и пользоваться ею при работѣ, видно на рисункѣ 4-мъ.

Вмѣсто растушовки можно пользоваться для полученія полутоновъ просто пальцемъ: растирая пальцемъ уголь, какъ показываетъ рисунокъ 5-й, вы получите прелестные полутоны самыхъ разнообразныхъ оттѣнковъ; пальцемъ же можно смягчить слишкомъ рѣзкія или, какъ говорятъ художники, «кричащія» свѣтовыя пятна.

Итакъ, пользуясь попеременно клячкой, растушовкой и углемъ, вы исправляете дефекты контура и тѣней, отъ общаго переходите къ болѣе мелкимъ подробностямъ и доводите рисунокъ до полной законченности.

НА РИСУНКАХЪ 6, 7 и 8 наглядно представленъ весь вышеописанный ходъ рисованія. Рис. 6 показываетъ, какъ слѣдуетъ начинать рисунокъ. Вы видите на немъ



Рис. 4. Примѣненіе растушовки.

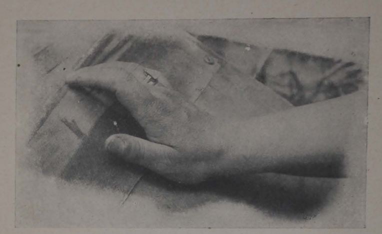


Рис. 5. Примѣненіе растиранія пальцемъ.

лишь самый общій контуръ кувшина. На рис. 7, плашмя углемъ, проложена общая масса тѣней. Рисунокъ же 8 показываетъ, до какой степени законченности слѣдуетъ доводить вашу работу.

Понятно, что на первыхъ порахъ, пока вы не овладѣете матеріаломъ, ваши рисунки углемъ будутъ не вполнѣ васъ удовлетворять. Васъ будетъ затруднять и пользованіе мякишемъ хлѣба, и примѣненіе растушовки или пальца, и различныя особенности угля; вы будете обращаться съ матеріалами робко и неувѣренно; вашимъ рисункамъ будетъ недоставать мягкости; они будутъ, какъ говорятъ,«засушены». Въ каждой работѣ необходимъ навыкъ, а навыкъ пріобрѣтается только настойчивымъ упражненіемъ. Постепеннымъ упражненіемъ вы пріобрѣтете этотъ навыкъ, изучите характеръ матеріала и станете смѣлѣе и свободнѣе распоряжаться имъ. Тогда вы оцѣните всѣ преимущества рисованія углемъ и полюбите его энергичные и широкіе пріемы.

Неудобства работы съ углемъ заключаются, главнымъ образомъ, въ томъ, что приходится обращаться съ рисункомъ весьма осторожно, такъ какъ уголь легко сдувается вѣтромъ, осыпается отъ легкаго сотрясенія или стирается отъ прикосновенія руки. Но эти свойства угля имѣютъ и свои преимущества, такъ какъ непоправившійся или испорченный рисунокъ на бумагѣ или на холстѣ вы легко можете сбить тряпочкой безслѣдно и не портя бумаги, а затѣмъ, удаливъ его, снова можете начинать рисовать на той же бумагѣ. Цвѣта бумаги слѣдуетъ, по возможности, разнообразить. Размѣръ рисунковъ надо дѣлать по возможности крупнѣе, напримѣръ, вдвое больше нашихъ репродукцій.

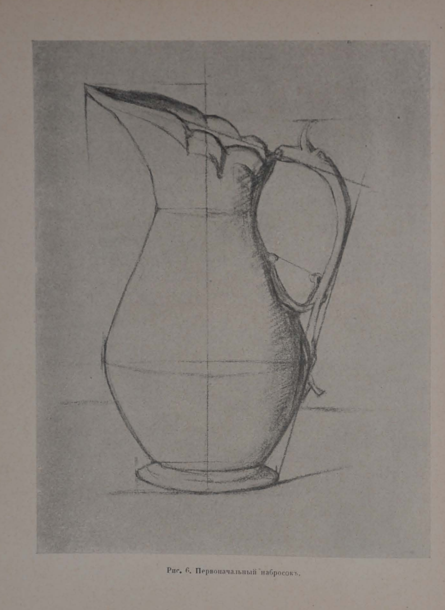


Рис. 6. Первоначальный набросокъ.

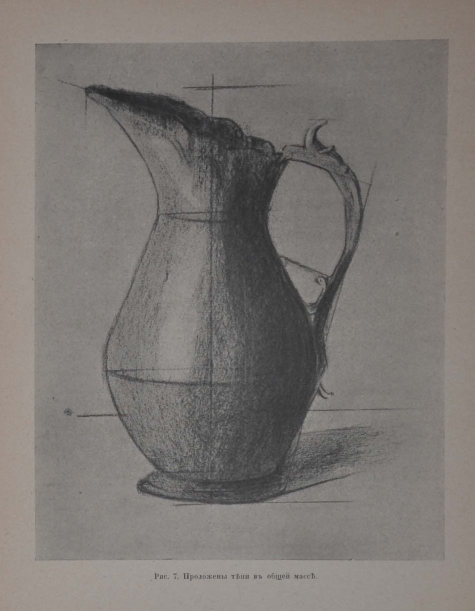


Рис. 7. Проложены тѣни въ общей массѣ.

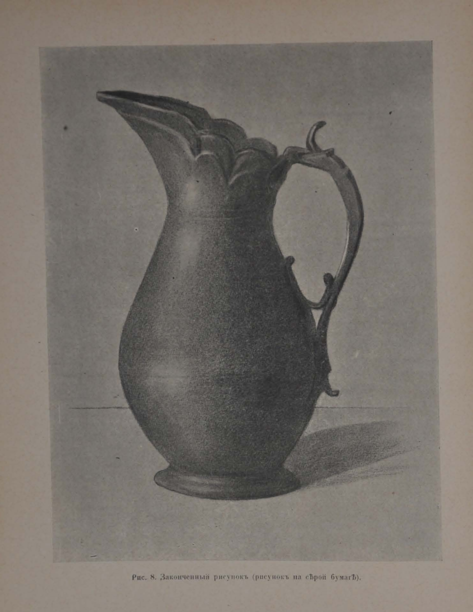


Рис. 8. Законченный рисунокъ (рисунокъ на сѣрой бумагѣ).

Такъ какъ и законченные рисунки углемъ отличаются непрочностью, то для сохраненія ихъ прибѣгаютъ къ закрѣпленію. Для закрѣпленія или, какъ говорятъ, фиксированія рисунка, въ продажѣ существуетъ много различныхъ жидкостей. Но всѣ онѣ сравнительно дороги, и, живя въ глуши, ихъ не всегда возможно достать.

Мы рекомендуемъ самый простой и удобный способъ для закрѣпленія угольныхъ и карандашныхъ рисунковъ. *Смѣшиваютъ двѣ части виннаго спирта и одну часть бѣлой политуры*, употребляемой для полировки мебели столярами*). Эту смѣсь взбалтываютъ, берутъ пульверизаторъ и на небольшомъ разстояніи вспрыскиваютъ рисунокъ составленною жидкостью, настолько, чтобы бумага стала влажною; затѣмъ немного даютъ ему подсохнуть и повторяютъ ту же операцію (рис. 9).



Рис. 9. Фиксированіе рисунка.

Если рисунокъ достаточно зафиксированъ и высохъ, то уголь или карандашъ вамъ не удастся стереть даже резинкой. Такое закрѣпленіе рисунка не мѣняетъ тона бумаги и не допускаетъ ее коробиться, сохраняя при этомъ цвѣтъ и пушокъ угля. Указанный способъ можетъ быть примѣняемъ ко всякому роду бумаги и холсту.

Рисунки углемъ могутъ быть весьма разнообразны по сюжету, начиная съ предметовъ домашняго обихода и кончая пейзажемъ. Помѣщаемые ниже рисунки даютъ понятіе и о наиболѣе подходящихъ для угля сюжетахъ и о той послѣдовательности, въ которой надо переходить отъ однѣхъ моделей къ другимъ. На первый разъ мы ограничимся предметами домашняго обихода и гипсовыми моделями; въ слѣдующемъ же томѣ приступимъ къ рисованію животныхъ и пейзажа.

РИСУНКИ 10 и 11. Изображены съ натуры предметы домашняго обихода—*деревянное ведро и плетеная корзина*. На первомъ показано, какъ слѣдуетъ начинать рисунокъ, а на второмъ—какой имѣетъ онъ видъ въ законченности. Разумѣется, эти предметы могутъ быть замѣнены другими, болѣе или менѣе подходящими.

---

*) Вмѣсто виннаго спирта можетъ быть употребленъ древесный или денатурированный спиртъ который мы не рекомендуемъ лишь потому, что онъ обладаетъ очень непріятнымъ запахомъ.



Рис. 10. Видъ рисунка послѣ первоначальной прокладки тѣней.

РИСУНОКЪ 12. Нарисованы *старинные русскіе предметы домашняго обихода.*

Несмотря на встрѣчающіяся мелкія украшенія, вы рисуете данную группу такъ же, какъ и предыдущіе предметы, то-есть прежде всего набрасываете контуръ, потомъ плашмя углемъ покрываете общій тонъ рисунка съ его тѣнями, а затѣмъ отдѣляете болѣе темныя мѣста отъ свѣтлыхъ, вынимаете клячкой или мякишемъ хлѣба свѣта и, наконецъ, тонкимъ углемъ прорисовываете всѣ подробности и украшенія рисунка.

РИСУНОКЪ 13. Группа, составленная изъ предметовъ домашняго обихода: *стеклянный кувшинъ, деревянная чашка, ложка и скатерть.*

Этотъ рисунокъ, въ отличіе отъ предыдущихъ, исполненъ такъ называемымъ «прессованнымъ» углемъ и итальянскимъ карандашомъ.

Прессованнымъ углемъ рисуютъ такъ же, какъ простымъ мягкимъ карандашомъ. Онъ не такъ легко стирается, какъ обыкновенный уголь, а слѣдовательно, и при рисованіи имъ надо соблюдать бóльшую осторожность, чѣмъ съ обыкновеннымъ. Прессованный уголь существуетъ въ продажѣ также нѣсколькихъ номеровъ разной твердости.

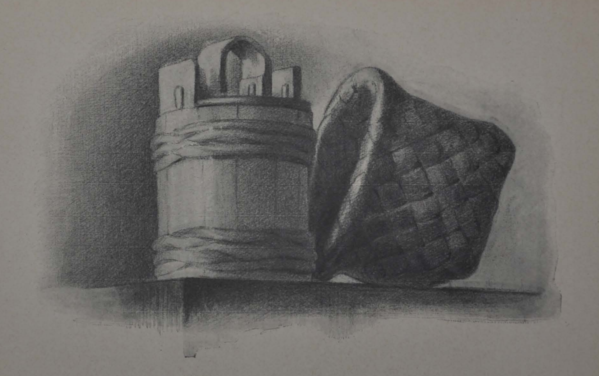


Рис. 11. Законченный видъ (рисунокъ на бѣлой «угольной» бумагѣ).

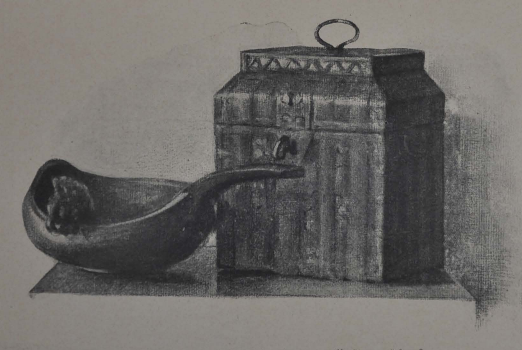


Рис. 12. Старинные русскіе предметы (рисунокъ на бѣлой угольной бумагѣ).

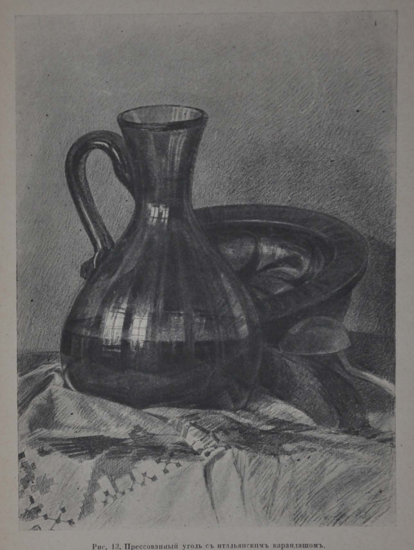


Рис. 13. Прессованный уголь съ итальянскимъ карандашомъ.

Контуръ рисунка можете рисовать обыкновеннымъ углемъ, а приступая къ передачѣ свѣта и тѣни, вводите прессованный, для окончательной же отдѣлки воспользуйтесь итальянскимъ карандашомъ. Не забывайте все время слѣдить за формой и за отношеніемъ пятенъ.

РИСУНКИ 14 и 15. *Гипсовая голова волка.*

Уголь незамѣнимъ при рисованіи животныхъ и птицъ, какъ съ натуры, такъ и съ гипсовыхъ моделей и съ чучелъ. Быстрота и точность передачи, какъ свѣта и тѣни, такъ и характера перьевъ и шерсти, едва-ли можетъ быть достигнута карандашомъ въ такой же мѣрѣ, какъ углемъ, а особенно, если приходится рисовать живую



Рис. 14. Первоначальный набросокъ съ проложенными въ общей массѣ тѣнями.



Рис. 15. Законченный видъ (рисунокъ на бѣлой бумагѣ).

безпокойную натуру изъ животнаго царства. На первомъ нашемъ рисункѣ показано, какъ начинать рисунокъ. Сначала набрасываете общую форму, затѣмъ затираете тѣневую часть и, наконецъ, постепенно переходя отъ общаго къ частностямъ, доводите рисунокъ до такой законченности, какъ показано на второмъ нашемъ рисункѣ.

РИСУНОКЪ 16. *Гипсовая голова барана.*

Рисуете въ той же послѣдовательности, какъ и голову волка. Старайтесь улавливать и правильно передавать не только внѣшнія черты модели, но и самый характеръ того животнаго, которое вы рисуете.



Рис. 16. Гипсовая голова барана (рисунокъ на цвѣтной бумагѣ).

АКВАРЕЛЬ.

В. А. Лепикашъ.

Курсъ отмывки тушью, изложенный въ предыдущихъ томахъ настоящаго издания, помимо своего чисто специальнаго назначенія, служитъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, и переходною подготовительною ступенью къ работѣ красками. До сихъ поръ ваша работа сводилась къ усвоенію, съ одной стороны, самой техники рисованія кистью, а съ другой—къ изображенію видныхъ формъ, или въ видѣ силуэта (предметы домашняго обихода), или же въ отмывкѣ гипсоваго орнамента однимъ тономъ со всѣми тѣнями и полутѣнями. Въ настоящемъ отдѣлѣ мы перейдемъ къ работѣ той же кистью, но не однимъ тономъ, а разноцвѣтными тонами,—*акварелы*. Такъ какъ здѣсь намъ придется имѣть дѣло съ цвѣтовыми явленіями, съ различными красками и съ окраской всевозможныхъ предметовъ въ зависимости отъ свѣта, то мы и познакомимся раньше, хотя въ общихъ чертахъ, съ, такъ сказать, первоисточниками цвѣта и ихъ вліяніемъ на необычайно разнообразную окраску предметовъ вообще, а затѣмъ уже перейдемъ къ знакомству съ красками въ частности.

Свѣтъ и цвѣтъ.

Всю богатую игру окраски природы мы наблюдаемъ преимущественно утромъ или днемъ, т.-е. тогда, когда природа освѣщается солнцемъ. Правда, въ лунную или звѣздную ночь природа пріобрѣтаетъ особую серебристую окраску, которую мы часто можемъ наблюдать. Но въ темную ночь почти нѣтъ возможности различать не только цвѣта предметовъ, но подчасъ и самые предметы. Слѣдовательно, чѣмъ больше предметы освѣщены въ природѣ, тѣмъ опредѣленнѣе мы разбираемся въ ихъ окраскѣ. *Цвѣтъ предметовъ непосредственно связанъ со свѣтомъ.* Источниками свѣта могутъ быть различныя свѣтящіяся тѣла, напримѣръ, керосиновая лампа, свѣча, луна, звѣзды, но изъ всѣхъ источниковъ свѣта солнце есть наиболѣе сильный и важный источникъ, дающій самую богатую и эффектную окраску предметамъ. Поэтому, при знакомствѣ съ происхожденіемъ цвѣтовъ подъ вліяніемъ свѣта, мы будемъ имѣть въ виду преимущественно солнечный свѣтъ. Солнечный свѣтъ въ полдень при безоблачномъ небѣ принимается за *нормальный бѣлый свѣтъ*, съ которымъ уже сравниваютъ всѣ остальные свѣта. Несмотря, однако, на то, что солнечный свѣтъ—бѣлый, онъ можетъ, освѣщая каплю росы на зеленыхъ листьяхъ или на травѣ, играть различными цвѣтами, въ томъ, конечно, случаѣ, если вы займете опредѣленное положеніе относительно солнца и капли росы. Всякому также извѣстно появленіе на небѣ при опре-

дѣленныхъ условіяхъ цвѣтной радуги. Происхожденіе цвѣтовыхъ явленій въ каплѣ росы и радугѣ существенно разнится отъ происхожденія окраски другихъ тѣлъ природы, но какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаяхъ цвѣтъ происходитъ подъ вліяніемъ солнечнаго свѣта. Если въ темную комнату черезъ маленькое отверстіе пропустить лучъ солнца и направить его на трехгранную стеклянную призму, то на бѣломъ экранѣ получится изображеніе всѣхъ цвѣтовъ радуги, въ такомъ порядкѣ: *красный цвѣтъ, оранжевый, желтый, желто-зеленый, зеленый, голубовато-зеленый, голубой, синій* и *фіолетовый*.

Эта цвѣтная полоса разложеннаго солнечнаго бѣлаго свѣта называется *солнечнымъ спектромъ*. Если на экранѣ, гдѣ получилось изображеніе солнечнаго спектра, прорѣзать узкую щель, черезъ которую прошелъ бы одинъ какой-либо цвѣтной пучокъ лучей, напримѣръ, красный, и затѣмъ этотъ пучокъ пропустить черезъ вторую призму, то новаго разложенія не произойдетъ, и на второмъ экранѣ мы получимъ изображеніе щели, находящейся на первомъ экранѣ, и съ тѣмъ цвѣтомъ, который проходитъ черезъ щель перваго экрана. На этомъ же физическомъ законѣ преломленія лучей солнца въ капляхъ дождя основано явленіе радуги. Изъ приведеннаго примѣра видно, что бѣлый солнечный свѣтъ состоитъ изъ суммы нѣсколькихъ простыхъ цвѣтовъ. Для того, чтобы еще нагляднѣе убѣдиться въ томъ, что сумма спектральныхъ цвѣтовъ даетъ бѣлый цвѣтъ, существуетъ особый физическій приборъ, заключающійся въ слѣдующемъ. Картонный кружокъ раздѣляютъ радіусами на секторы, по числу цвѣтовъ радуги, и каждый секторъ окрашиваютъ соотвѣтствующимъ цвѣтомъ спектра (рис. 1). Кружокъ помѣщается на ось, такимъ образомъ, чтобы его можно было привести при помощи особаго механизма въ быстрое вращеніе. Глядя на такой быстро движущійся кружокъ, вы не будете различать отдѣльныхъ цвѣтовъ, а весь кружокъ вамъ будетъ казаться окрашеннымъ сплошнымъ сѣрымъ цвѣтомъ, который является ослабленнымъ бѣлымъ. Понятно, съ помощью такого прибора нельзя получить впечатлѣнія совершенно бѣлаго цвѣта потому, что матеріальная краска по своей чистотѣ и силѣ уступаетъ спектральнымъ цвѣтамъ, но, при наличности хорошихъ физическихъ приборовъ, можно очень близко подойти къ бѣлому цвѣту. Всѣ вышеуказанныя цвѣта солнечнаго спектра находятся и въ искусственныхъ источникахъ свѣта—въ лампѣ, газѣ, свѣчѣ,—хотя съ нѣкоторымъ отклоненіемъ—въ нихъ меньше синихъ и фіолетовыхъ цвѣтовъ. Эта разница спектровъ различныхъ источниковъ

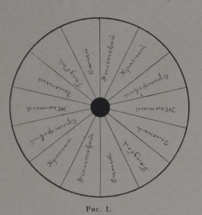


Рис. 1.

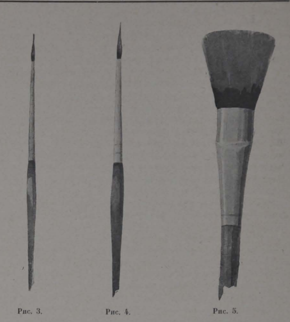


Рис. 3. Рис. 4. Рис. 5.

свѣта настолько незначительна, что для нашей цѣли-знакомства съ основными цвѣтами можетъ быть, безъ ущерба дѣлу, не разсматриваема.

Посмотримъ теперь, какимъ образомъ солнечный свѣтъ вліяетъ на окраску тѣлъ природы, съ которыми преимущественно и имѣетъ дѣло живопись.

Въ природѣ тѣла въ большинствѣ случаевъ, за исключеніемъ тѣлъ прозрачныхъ и безцвѣтныхъ, являются цвѣтными или окрашенными. Такъ, напримѣръ, цвѣтныя стекла, различные цвѣта матерій, листва деревьевъ, трава, камни принимаютъ ту или иную окраску, въ зависимости отъ освѣщенія. Все это разнообразіе окраски предметовъ мы наблюдаемъ только при условіи, если эти предметы освѣщены дневнымъ солнечнымъ свѣтомъ. При вечернемъ же освѣщеніи или при освѣщеніи лампы нѣкоторыя тѣла выглядятъ совершенно иначе, чѣмъ днемъ. Объясненіе такого вліянія свѣта на разнообразіе цвѣтовыхъ явленій въ природѣ находимъ въ слѣдующемъ. Окружающіе насъ предметы на своей поверхности имѣютъ чрезвычайно тонкій слой, болѣе или менѣе прозрачный. При освѣщеніи ихъ солнцемъ часть спектральныхъ лучей, пройдя этотъ тонкій прозрачный слой

Рис. 2.

поверхности тѣла, отражается и возвращается обратно черезъ тотъ же тончайшій прозрачный слой. При этомъ процессѣ часть цвѣтныхъ лучей задерживается или поглощается тѣломъ, между тѣмъ какъ другіе не задерживаются и достигаютъ нашего глаза. Такъ, напримѣръ, красное сукно отражаетъ красные лучи, поглощая всѣ остальные лучи спектра, поэтому оно и кажется краснымъ; зеленое сукно отражаетъ зеленые лучи, задерживая всѣ остальные, поэтому оно и кажется зеленымъ и т. д. Если красное сукно освѣтить черезъ синее стекло, то оно будетъ казаться почти чернымъ, потому что оно поглощаетъ синіе лучи, а красные на него не попадаютъ въ данномъ случаѣ. Напротивъ, если красный предметъ освѣщать краснымъ же свѣтомъ, то онъ будетъ казаться еще ярче. Бѣлые предметы отражаютъ всѣ лучи спектра въ одинаковой степени. Поэтому бѣлые предметы въ одинаковой мѣрѣ принимаютъ окраску того свѣта, которымъ они освѣщены. Если освѣтить бѣлую бумагу красными лучами, она будетъ казаться красною, если—синими, она покажется синею и т. д. Совершенно черные предметы, въ противоположность бѣлымъ, поглощаютъ всѣ лучи спектра. Цвѣтъ краски, какъ мы сказали, обусловливается тѣми лучами спектра, которые она сильнѣе всего отражаетъ. А такъ какъ въ спектрѣ нѣтъ чернаго цвѣта, ибо въ физикѣ черный свѣтъ обозначаетъ отсутствіе всякаго свѣта, то цвѣтъ черной краски и зависитъ отъ того, что она не отражаетъ никакихъ лучей.

Въ дѣйствительности, однако, она отражаетъ въ слабой степени нѣкоторые лучи. Если-бы черная краска совсѣмъ не отражала лучей свѣта, то мы не имѣли бы возможности наблюдать складки на черныхъ матеріяхъ. Къ тому же черныя краски имѣютъ различные оттѣнки, что особенно замѣтно, если черную краску смѣшать съ бѣлою. Смѣсь черной краски съ желтой даетъ зеленоватую, а смѣсь съ красной—фіолетовую. Такимъ образомъ, строго говоря, черной краски въ природѣ нѣтъ совсѣмъ.

Сѣрый цвѣтъ, который является ослабленнымъ бѣлымъ, занимаетъ промежуточное мѣсто между бѣлымъ и чернымъ цвѣтомъ, т.-е. онъ отражаетъ всякаго цвѣта понемногу. Всѣ предметы съ бѣлой и сѣрой окраской наиболѣе способны принимать цвѣтъ того освѣщенія, которому они подвержены. Вотъ почему всякому, вѣроятно, приходилось наблюдать, какъ измѣняютъ свой цвѣтъ сѣрые стволы деревьевъ, проселочная дорога, сѣрые камни на берегу моря, которые при заходѣ солнца становятся красными или оранжевыми.

Гладкія поверхности, какъ, напримѣръ, полированная красная мѣдь, полированный мраморъ, подвержены нѣсколько инымъ измѣненіямъ свойственнаго имъ цвѣта, нежели матовыя поверхности. Онѣ могутъ прекрасно отражать всѣ цвѣта, независимо отъ собственной окраски.

Дѣлая выводъ изъ всѣхъ этихъ наблюденій и опытовъ, пишущій съ натуры красками долженъ помнить, что всѣ предметы природы *не имѣютъ опредѣленнаго и постояннаго цвѣта*, а подвержены всевозможнымъ измѣненіямъ въ зависимости отъ освѣщенія.

ОСНОВНЫЕ И ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦВѢТА.

Въ окраскѣ тѣлъ природы имѣются всѣ цвѣта спектра, но не въ такомъ чистомъ видѣ. Тѣла природы окрашены въ смѣшанные и притомъ въ значительно ослаблен-

ные тона, какъ бы нѣсколько затемненные, что объясняется разнообразіемъ свойствъ поверхности тѣла, отражающей спектральные лучи. Несмотря на такое разнообразіе окраски тѣлъ природы, всѣ ихъ цвѣта происходятъ отъ спектральныхъ. Поэтому спектральные цвѣта мы называемъ *основными*, а всѣ остальные, которые могутъ быть составлены изъ основныхъ,—*составными*. Наименьшее число основныхъ цвѣтовъ спектра оспаривается. Исходя изъ результата, полученнаго при смѣшеніи матеріальныхъ красокъ, полагали, что изъ краснаго, желтаго и синяго цвѣтовъ можно составить всѣ остальные спектральные цвѣта. Нѣкоторые знаменитые художники, напр., Леонардо да Винчи, считали основными цвѣтами слѣдующіе четыре: красный, желтый, зеленый и синій. Правда, смѣсь желтой и синей матеріальныхъ красокъ даетъ зеленую, но она не похожа, однако, на спектральный зеленый цвѣтъ. Чистый же зеленый спектральный цвѣтъ нельзя составить изъ какихъ бы то ни было частей спектра, а потому его необходимо считать основнымъ цвѣтомъ. Изъ смѣшенія желтаго и краснаго спектральныхъ цвѣтовъ можно получить оранжевый, изъ краснаго и синяго—фіолетовый и т. д., но эти смѣшенія не даютъ чистаго спектральнаго оранжеваго или фіолетоваго цвѣта. Въ настоящее время, на основаніи цвѣтовыхъ ощущеній нашего глаза и оптическихъ данныхъ, установлены *три основныхъ спектральныхъ цвѣта: красный, зеленый и фіолетовый*, такъ какъ смѣсь краснаго и зеленаго даетъ желтый цвѣтъ, а смѣсь зеленаго и фіолетоваго—синій, но для составленія чистыхъ спектральныхъ или радужныхъ цвѣтовъ со всѣми ихъ оттѣнками необходимо брать всѣ семь главнѣйшихъ цвѣтовъ радуги, т.-е. красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синій и фіолетовый.

Всѣ цвѣта спектра раздѣляютъ на *теплые* и *холодные*. Къ теплымъ относятся: красный, оранжевый, желтый и желто-зеленый, а къ холоднымъ—голубо-зеленый, синій и фіолетовый. Зеленый цвѣтъ составляетъ какъ бы переходную ступень между теплыми и холодными цвѣтами, хотя его скорѣе можно отнести къ послѣднимъ.

Мы уже говорили, что смѣсь всѣхъ цвѣтовъ спектра образуетъ бѣлый цвѣтъ. Но бѣлый цвѣтъ можно получить и отъ иныхъ сочетаній спектральныхъ цвѣтовъ: есть пары цвѣтовъ, которые въ смѣшанномъ видѣ даютъ бѣлый цвѣтъ. Такъ, напримѣръ, синій и желтый спектральные цвѣта образуютъ въ смѣшеніи бѣлый цвѣтъ *). Такіе два цвѣта, которые при оптическомъ смѣшеніи образуютъ бѣлый цвѣтъ, называются *дополнительными*, такъ какъ они взаимно дополняютъ другъ друга до бѣлаго. При этомъ каждый теплый цвѣтъ имѣетъ дополнительнымъ соотвѣтствующій холодный: красный имѣетъ себѣ дополнительный въ голубо-зеленомъ, фіолетовый—въ желто-зеленомъ, желтый—въ синемъ, оранжевый въ голубомъ; одинъ только чистый зеленый не имѣетъ, строго говоря, дополнительнаго, но до нѣкоторой степени роль эту играетъ для него пурпуровый цвѣтъ (таблица II).

Основываясь на спектральныхъ цвѣтахъ, которые, какъ мы видѣли, имѣютъ непосредственное вліяніе на окраску природы, въ краскахъ матеріальныхъ, употребляемыхъ въ живописи, также стремятся найти, при помощи различныхъ соединеній, такіе цвѣта и оттѣнки, которые находятся въ спектрѣ. Но, къ сожалѣнію, въ краскахъ,

*) Этого не получится, конечно, если смѣшивать матеріальныя краски, а не цвѣта спектра.

употребляемыхъ художниками, нѣтъ такихъ цвѣтовъ, которые были бы тождественны съ цвѣтами спектра, такъ какъ цвѣтъ матеріальной краски сложенъ и состоитъ изъ нѣсколькихъ составныхъ частей спектра, причемъ каждая такая часть различна по своей яркости. Тѣмъ не менѣе, художникъ живописецъ, идя навстрѣчу эстетическимъ запросамъ своего духа, достигаетъ матеріальными красками приблизительно такого же впечатлѣнія, какое производятъ солнечные лучи въ природѣ, хотя сила и яркость красокъ въ природѣ всегда превосходятъ живопись.

О КРАСКАХЪ ВООБЩЕ.

Для изображенія на холстѣ или бумагѣ окружающей насъ природы со всѣми ея красотами и дивной игрой солнечнаго освѣщенія употребляютъ спеціально приготовленныя для этой цѣли краски.

Краски въ томъ видѣ, въ какомъ ими пользуются художники, состоятъ изъ двухъ необходимыхъ элементовъ: изъ собственно краски или особо красящаго вещества—пигмента и связывающаго вещества, которое даетъ возможность накладывать краску на холстъ или бумагу. Названія свои—масляныя, акварельныя, эмалевыя, восковыя и т. д.— краски получаютъ отъ названія различныхъ связывающихъ ихъ веществъ. Такъ, напримѣръ, если красящее вещество соединено съ масломъ, то краска называется масляной. Отсюда и родъ живописи обусловливается связывающимъ краску веществомъ, а потому различаютъ живопись масляную, акварельную и т. д.

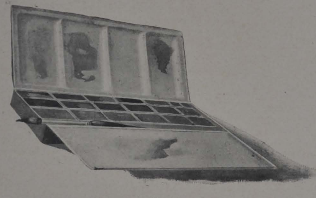


Рис. 6.

Красящее вещество для красокъ либо добывается изъ земли естественнымъ путемъ, либо приготовляется химически. Къ первымъ относятся, такъ называемыя *земляныя краски*: охра, умбра, сіенна, земля, а ко вторымъ—краски, вырабатываемыя

химическимъ путемъ на фабрикахъ. Земляная краска, по извлеченіи ея изъ земли, подвергается сначала измельчанію на особыхъ мельницахъ. Затѣмъ, ее смѣшиваютъ съ водой и даютъ отстояться, чтобы частицы ея осѣли. Когда краска осядаетъ, воду удаляютъ, а краску сушатъ. Такимъ образомъ краска получается въ порошкѣ, на подобіе муки. Полученная этимъ путемъ краска называется сырою или *натуральною*. Если же натуральную краску подвергнуть прокаливанію при высокой температурѣ, то получается земляная жженная краска. При процессѣ прокаливанія органическія вещества, заключающіяся въ краскѣ, превращаются въ уголь, и сама краска мѣняетъ свой составъ, а вмѣстѣ съ этимъ мѣняется и самый цвѣтъ краски, которая, въ зависи-

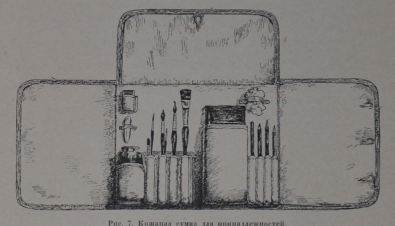


Рис. 7. Кожаная сумка для принадлежностей.

мости отъ температуры и продолжительности накаливанія, получаетъ различные оттѣнки. Вообще же всѣ земляныя краски послѣ прокаливанія получаютъ красноватый оттѣнокъ. Земляныя краски раньше другихъ стали употреблять въ живописи, и онѣ являются чрезвычайно прочными. Что же касается искусственныхъ, химическихъ красокъ, то онѣ, въ большинствѣ случаевъ, представляютъ собою окиси различныхъ металловъ—цинка, синеродистаго желѣза, свинца, или добываются изъ минераловъ— лазуреваго камня (lapis lazulli), малахита (Malachite), азурита и другихъ. Къ химически приготовляемымъ краскамъ относятся также краски органическія, извлекаемыя изъ растеній, напримѣръ, индиго (растеніе indigofera), краплакъ (корень растенія Rubia tinctoria) и другія.

Матеріальныя краски по своей чистотѣ уступаютъ тѣмъ образцовымъ цвѣтамъ спектра, которые даны самой природой, а потому только нѣкоторыя болѣе или менѣе приближаются къ спектральнымъ; таковы: киноварь, желтый хромъ, зеленая Веро-

неэъ и ультрамаринъ. Всѣ остальные цвѣта красокъ, въ общемъ, значительно темнѣе чистыхъ спектральныхъ.

Какія же краски нужно считать основными? Если бы смѣшеніе красокъ давало тотъ же результатъ, какой даетъ смѣшеніе спектральныхъ цвѣтовъ, и если-бы краски по чистотѣ соотвѣтствовали спектру, то установить основные цвѣта красокъ было бы не трудно. Но смѣси однихъ и тѣхъ же цвѣтовъ спектра и матеріальныхъ красокъ даютъ иногда совершенно несхожіе результаты. Взять хотя бы такіе два цвѣта, какъ синій и желтый, которые въ спектрѣ при смѣшеніи образуютъ бѣлый цвѣтъ, а въ краскахъ—зеленый. Кромѣ того, смѣсь двухъ красокъ всегда темнѣе по силѣ тона, чѣмъ каждая изъ нихъ въ отдѣльности. Поэтому среди художниковъ принято считать основными иные цвѣта, чѣмъ въ физикѣ, а именно: *синій, красный* и *желтый*, какъ болѣе благодарные для составленія многихъ другихъ красокъ и оттѣнковъ. На практикѣ, однако, художники пользуются, въ большинствѣ случаевъ, не тремя цвѣтами и не 7-ю спектральными, а цѣлымъ десяткомъ ихъ и болѣе, которые берутъ за основные, и изъ нихъ уже составляютъ необходимые оттѣнки.

Таблица I изображаетъ цвѣта наиболѣе употребительныхъ красокъ. Приводимъ также ихъ названія:

Списокъ красокъ.

1. Лимонная желтая (Jaune citron);
2. Хромъ желтый (Jaune de chrome);
3. Хромъ желтый темный (Jaune de chrome foncé);
4. Индійская желтая (Jaune indien);
5. Кадмій желтый оранжевый (Jaune de cadmium orange);
6. Киноварь (Vermillon);
7. Карминъ (Carmin);
8. Лакъ пурпуровый (Laque pourpoure);
9. Охра желтая (Ocre jaune);
10. Сіенна натуральная (Terre de sienne naturelle);
11. Сіенна жженая (Terre de sienne brûlée);
12. Умбра натуральная (Terre d'ombre naturelle);
13. Умбра жженая (Terre d'ombre brûlée);
14. Сепія (Sepia);
15. Слоновая кость черная (Noir d'ivoir);
16. Индиго (Indigo);
17. Зеленая Веронеза (Vert Véronèse);
18. Изумрудная зелень (Vert émeraude);
19. Зеленая земля (Terre vert);
20. Зеленая Гокера № 1 (Vert de Hooker № 1);
21. Ультрамаринъ темный (Bleu d'outremer foncé);
22. Кобальтъ синій (Bleu de cobalt);
23. Смальта (Smalt);
24. Прусская лазурь или синь (Bleu de prusse);
25. Охра красная (Ocre rouge);
26. Цинковыя бѣлила (Blanc de zinc).

Таблица I.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

10 11 12 13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23 24 25

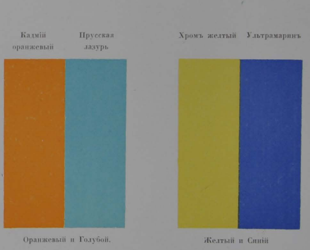
26



Пурпуровый и Зеленый

Красный и Голубозеленый

Фіолетовый и Желтозеленый



Оранжевый и Голубой.

Желтый и Синій

Таблица II. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦВѢТА.

Для первоначальныхъ и для последующихъ несложныхъ работъ акварелью нѣтъ необходимости пользоваться приведеннымъ спискомъ красокъ. Вначалѣ вполнѣ достаточно будетъ слѣдующихъ цвѣтовъ:

1. Лимонная желтая;
2. Хромъ желтый;
3. Хромъ желтый оранжевый;
4. Киноварь;
5. Карминъ;
6. Сіенна натуральная;
7. Сіенна жженая;
8. Слоновая кость;
9. Изумрудная зелень;
10. Ультрамаринъ;
11. Прусская лазурь.

АКВАРЕЛЬНЫЯ КРАСКИ.

Для выраженія своихъ мыслей въ видѣ сложныхъ композицій или работы съ натуры, гдѣ требуется выразить извѣстную идею или изобразить видимое въ извѣстной красочной гаммѣ, существуютъ различныя вспомогательныя средства, облегчающія эту сложную задачу. Однимъ изъ такихъ средствъ является *живопись акварелью*. Такъ какъ краски, служащія для этой цѣли, разводятся водою, то ихъ называютъ также *водяными красками*. Срое название акварель получила отъ латинскаго слова aqua—вода. Живопись акварелью въ болѣе усовершенствованномъ видѣ стала въ рядъ съ другими способами живописи сравнительно недавно, такъ какъ раньше ею пользовались преимущественно въ эскизныхъ работахъ, и въ употребленіи было очень ограниченное число красокъ. Въ настоящее же время есть художники, которые работаютъ почти исключительно акварелью, достигая въ этой области большого совершенства, не только въ эскизахъ, но и въ законченныхъ картинахъ, правда, размѣрами уступающихъ масляной живописи.

Акварельныя краски приготовляются изъ красящихъ веществъ, къ которымъ прибавляютъ, въ качествѣ связывающаго элемента, различный клей, напримѣръ, гумми арабикъ, декстринъ, вишневый клей, съ прибавленіемъ меда или сахара и глицерина.

Акварельныя краски бываютъ *твердыя*, приготовляемыя на гумми-арабикѣ, въ плиткахъ, которыя при употребленіи натираются на тарелкахъ или особыхъ металлическихъ палитрахъ, *мягкія* на меду и *жидкія*. Мягкія краски, въ видѣ тѣста, такъ называемыя медовыя, накладываютъ въ фарфоровыя, въ большинствѣ случаевъ, четырехугольныя чашечки. Жидкія краски сохраняются, на подобіе масляныхъ, въ оловянныхъ трубочкахъ, изъ которыхъ краска выжимается, по мѣрѣ надобности, на палитру. Лучше другихъ сортовъ мягкая акварель для небольшихъ работъ, для крупныхъ же работъ и, въ особенности, при писаніи этюдовъ съ натуры удобнѣе акварель въ трубочкахъ. Тѣмъ не менѣе, многіе художники находятъ, что краски въ плиткахъ лучше другихъ. Твердая акварель обладаетъ наименьшею яркостью и растворяется иногда съ очень большимъ трудомъ, что и составляетъ ея главные недостатки. Лучшими сортами акварельныхъ красокъ считаются тѣ, которыя вырабатываются англійскими фабриками Винзора (Winsor & Newton) и французскими Лефранковскими (Lefranc & C-ie). Акварель есть живопись прозрачными красками, поэтому бѣлила, какъ краска кроющая, въ акварели не употребляются; роль бѣ-

лилъ въ акварели исполняетъ бумага. Вообще же бумага въ акварельной живописи играетъ большую роль. Акварельная краска ложится на бумагу такимъ тонкимъ слоемъ, что черезъ него просвѣчиваетъ бумага. Для того, чтобы получить болѣе густой и сильный тонъ, необходимо взять больше краски на кисть. Тѣмъ не менѣе, бумага, будучи даже густо покрыта краской, отражаетъ бѣлый свѣтъ, падающій на нее, что сообщаетъ краскѣ болѣе или менѣе бѣлесоватый цвѣтъ.

При высыханіи акварельныя краски измѣняютъ свой цвѣтъ: онѣ становятся нѣсколько блѣдными. Акварелью обыкновенно пишутъ на шероховатой бумагѣ. Это имѣетъ оптическое значеніе. Краска, лежащая въ углубленіяхъ бумаги, представляетъ болѣе плотный слой, чѣмъ на гладкой поверхности, но на выпуклыхъ мѣстахъ такой бумаги краска болѣе блѣдная, вслѣдствіе большаго просвѣчиванія бумаги; если же смотрѣть на рисунокъ съ нѣкотораго разстоянія, то все сливается въ болѣе красочный тонъ, чѣмъ на гладкой бумагѣ.

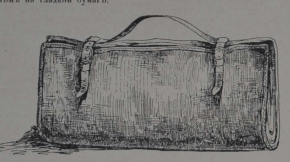


Рис. 8. Сумка для принадлежностей въ сложенномъ видѣ.

Тѣмъ не менѣе, прозрачность акварели даже на самой лучшей бумагѣ даетъ большую примѣсь бѣлаго свѣта къ цвѣтамъ краски, сообщая имъ болѣе или менѣе бѣлесоватый оттѣнокъ. Для устраненія этого недостатка, преимущественно для изображенія воздуха и дали, къ акварельнымъ краскамъ прибавляютъ непрозрачную бѣлую краску, но пользоваться ею въ работахъ акварелью нужно очень осторожно и умѣренно, хотя есть художники, которые работаютъ совершенно непрозрачными водяными красками, прибавляя бѣлила ко всѣмъ краскамъ. Акварельная живопись съ примѣсью бѣлилъ называется *гуашью*. Такъ какъ акварельныя краски прозрачны, то на выборъ бумаги должно быть обращено особенное вниманіе; если бумага измѣнитъ свой цвѣтъ, то это, несомнѣнно, отразится на работѣ. Нѣкоторые сорта бумаги, въ особенности дешевые, подъ дѣйствіемъ солнечныхъ лучей, желтѣютъ. Если желаютъ убѣдиться, что этого не произойдетъ, то выставляютъ бумагу на нѣсколько дней на солнце. При наличности хорошей бумаги и красокъ акварельная картина, наклеенная на картонъ и защищенная стекломъ, при отсутствіи сырости, сохраняется сотни лѣтъ.

МАТЕРІАЛЫ И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ.

Какъ мы уже упоминали, для живописи чистой акварелью чрезвычайно важно качество бумаги. Для чистой акварели употребляется преимущественно совершенно бѣлая бумага, приготовленная изъ лучшихъ матеріаловъ. Лучшіе сорта ея приготовляютъ въ Англіи, но есть хорошіе сорта также во Франціи и Голландіи. Англійская, такъ называемая Ватманская, бумага бываетъ трехъ сортовъ различной шероховатости. Чтобы отличить настоящую англійскую бумагу отъ фальсификаціи, нужно посмотрѣть ее противъ свѣта. На настоящей англійской бумагѣ имѣется водяная надпись Whatman. Ватманская бумага—совершенно бѣлая и не сильно впитываетъ въ себя краску. Изъ англійскихъ бумагъ можно рекомендовать еще бумагу Кресвика и Каттермоля. Существуетъ также довольно хорошій сортъ французской бумаги болѣе гладкой подъ названіемъ «à la forme» и итальянская papier de Rome, употребляемая для большихъ архитектурныхъ акварелей. Всѣ эти сорта бумаги, какъ довольно дорогіе, можно пріобрѣтать тогда, когда вы уже усвоите работу акварельными красками и пройдете всѣ предварительныя упражненія, для которыхъ можно пользоваться и знакомымъ уже вамъ «дамскимъ картономъ» или же дешевыми сортами акварельной бумаги. Бумага въ такомъ видѣ, какъ мы ее получаемъ изъ магазина, не совсѣмъ удобна для работы, такъ какъ она, будучи смочена краской, коробится и становится волнистой даже послѣ того, какъ краска высохнетъ. Поэтому бумагу наклеиваютъ сначала на гладкую доску или картонъ, а затѣмъ уже приступаютъ къ работѣ.

Наклеиваніе бумаги продѣлывается слѣдующимъ образомъ.

Берутъ размѣръ бумаги, нѣсколько большій желаемаго размѣра рисунка, и загибаютъ края бумаги, приблизительно по полтора-два сантиметра, со всѣхъ четырехъ сторонъ; при этомъ загибать ихъ необходимо въ ту сторону, на которой желаютъ работать. Затѣмъ всю бумагу смачиваютъ мокрой губкой, за исключеніемъ загнутыхъ краевъ, которые съ обратной стороны намазываютъ гумми-арабикомъ, при помощи кисточки, или крахмальнымъ клейстеромъ. Потомъ бумагу кладутъ на доску или картонъ, отгибаютъ обратно намазанные клеемъ края ея и протираютъ ихъ тряпочкой, слегка вытягивая бумагу во всѣ стороны. Наклеенную такимъ образомъ бумагу оставляютъ сохнуть до тѣхъ поръ, пока она совершенно не выравнится. Первые опыты наклейки бываютъ неудачны, въ особенности, если не одинаково толстымъ и ровнымъ слоемъ намазать отогнутые края, но при вторичномъ наклеиваніи вы сами увидите, въ чемъ заключается недостатокъ перваго опыта, и достигнете лучшаго результата.

Для работъ съ натуры имѣются въ продажѣ готовые, со спеціально наклеенной бумагой, блоки различнаго формата, заключающіе въ себѣ нѣсколько десятковъ листковъ бумаги. Когда работа готова, то верхній листокъ снимается ножикомъ, открывая чистый листъ для новой работы.

Достоинство кистей для работы акварелью тоже очень важно. Кисть, приготовленная не тщательно и изъ худого матеріала, не можетъ отвѣчать своему назначенію. Хорошія кисти значительно дороже кистей, употребляемыхъ въ живописи масляными красками. Лучшій сортъ кистей для акварели приготовляется изъ куницы или соболя, а болѣе крупныя кисти приготовляются изъ верблюжьей шерсти. Кисти

вставляются въ стволъ птичьихъ перьевъ или же въ металлическія трубочки, которыя, въ свою очередь, вставляются въ деревянныя палочки. Иногда къ палочкѣ придѣлываютъ кисти съ обоихъ концовъ, причемъ на одномъ концѣ большій размѣръ, а на другомъ меньшій. Что касается формы кистей, то онѣ бываютъ различныя: круглыя, плоскія, короткія и длинныя. Лучшими кистями нужно признать круглыя и не особенно длинныя, такъ какъ онѣ больше впитываютъ краски, что особенно важно, когда нужно покрыть сразу однимъ тономъ большую поверхность.



Рис. 9.

Для работъ акварелью необходимо имѣть въ своемъ распоряженіи, по крайней мѣрѣ, три кисти различныхъ размѣровъ. Лучше и удобнѣй, въ особенности при работѣ на воздухѣ, имѣть кисти двухъ размѣровъ на одной палочкѣ. Такія кисти разнятся одна отъ другой обыкновенно на два номера: если напримѣръ, на одномъ концѣ № 12, то на другомъ—меньшій размѣръ № 10. Для нашихъ работъ удобнѣе №№ 16 и 14 (рис. 2). Это довольно крупныя кисти, удобныя для покрытія большихъ площадей одной краской. Можно проводить ими и тонкія линіи, такъ какъ конецъ большой кисти, пропитанной краскою, дѣлается очень острымъ. Тѣмъ не менѣе, полезно имѣть тоненькія круглыя кисти, одну или двѣ, № 0 (рис. 3) и № 2 (рис. 4). Ими удобнѣе пользоваться въ тѣхъ случаяхъ, когда требуется покрыть краской узкую полоску, или, какъ увидимъ дальше, для изображенія вѣтокъ дерева и т. п.

Для покрыванія однимъ тономъ большихъ площадей, напр., неба въ пейзажѣ, употребляются особыя плоскія широкія кисти (рис. 5).

Помѣщеніемъ для красокъ служатъ металлическіе эмалированные ящики продолговатой формы, очень удобные для переноски, что очень важно при работѣ съ натуры (рис. 6). Ящики имѣютъ двѣ или три крышки, а внутри перегородки изъ жести въ формѣ прямоугольниковъ, по размѣру формочекъ съ красками. Кромѣ того, внутри ящика имѣется узкое и длинное отдѣленіе для кистей. Для того, чтобы ящикъ удобнѣе было держать во время работы, снизу къ нему придѣланы два кольца, которыя надѣваютъ на большой палецъ лѣвой руки. Палитру для смѣшенія красокъ замѣняютъ крышки ящика, въ которыхъ сдѣланы вогнутости для того, чтобы одинъ тонъ разведенной краски не смѣшивался съ другимъ.

Въ ящикъ можно положить столько красокъ, сколько въ немъ отдѣленій, но, если вы желаете имѣть большій наборъ красокъ, то можно въ каждое отдѣленіе положить не по цѣлой плиткѣ, а по половинкѣ. Кромѣ того, необходимо имѣть особую банку для воды, лучше специальную фляжку, которую носятъ на ремнѣ черезъ плечо. При работѣ жидкими красками въ трубочкахъ очень удобны эмалированныя палитры съ углубленіемъ по внѣшнему ея краю, въ которыя краска въ достаточномъ количествѣ выдавливается изъ трубочекъ. На край палитры надѣвается чашечка для воды. Доску съ бумагой или блокъ при работѣ съ натуры на воздухѣ либо держать рукой, либо кладутъ на колѣни; въ послѣднемъ случаѣ нужно имѣть складной желѣзный или деревянный стулъ. Для художественныхъ экскурсій на лоно природы полезно имѣть деревянный ящикъ или кожаную сумку, въ которой помѣщаются всѣ принадлежности акварельной живописи (рис. 7 и 8). Кромѣ всего перечисленнаго, у акварелиста всегда должна находиться и чистая полотняная тряпочка для вытиранія ненужныхъ красокъ на палитрѣ. Вообще, лучше запастись хорошими и удобными принадлежностями, такъ какъ при работѣ неудобства плохо дѣйствуютъ на настроеніе, что несомнѣнно отражается и на качествахъ рисунка.

Для желающихъ приводимъ описаніе спеціальнаго мольберта-стола (рис. 9), въ которомъ все предусмотрѣно въ смыслѣ удобства. Устройство его отчетливо видно на прилагаемомъ рисункѣ, такъ что онъ легко можетъ быть сдѣланъ любымъ столяромъ. Такой мольбертъ дѣлаетъ излишними тѣ хлопоты, съ которыми обыкновенно сталкивается работающій, прибѣгая ко всевозможнымъ ухищреніямъ, чтобы прочно уста-

новить доску съ бумагой и придать ей соотвѣтствующій наклонъ. Въ данномъ случаѣ на мольбертѣ доска съ бумагой—В совершенно легко принимаетъ любой наклонъ и укрѣпляется въ желаемомъ положеніи при помощи зажима съ винтами—Е. Рама С выдвигается изъ неподвижной рамы Д, что даетъ возможность поднимать доску, если работаютъ стоя, или опускать,когда нужно работать сидя. Величина доски—16×12 вершковъ. Длина неподвижной рамы—18 вершковъ. Въ ящикѣ А съ выдвижной крышкой помѣщаются принадлежности. Мольбертъ-столъ существуетъ и въ продажѣ въ готовомъ видѣ. Само собою разумѣется, что отсутствіе такого мольберта однюдь не должно служить препятствіемъ для работы акварелью. Можно работать акварелью и на простой гладкой доскѣ или на обыкновенномъ рисовальномъ столикѣ, рисунокъ котораго данъ во II томѣ, и на который непосредственно наклеивается бумага.

ПРАКТИЧЕСКІЯ УКАЗАНІЯ.

Принципъ работы чистой акварелью и отмывки тушью одинъ и тотъ же, разница только въ колоритномъ отношеніи. Слѣдовательно, все что говорилось объ отмывкѣ тушью, относится и къ акварели. Тѣмъ не менѣе, необходимо имѣть въ виду,

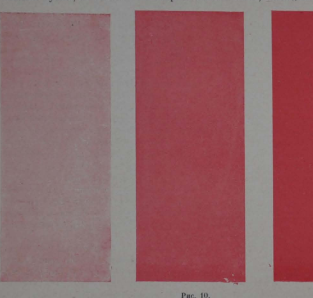


Рис. 10.



Рис. 11.

что лучшимъ способомъ накладыванія акварели кистью на бумагу нужно считать постепенный переходъ отъ болѣе свѣтлыхъ тоновъ къ темнымъ. При такомъ способѣ все покрываютъ сначала очень слабымъ, но, въ колоритномъ отношеніи, вѣрнымъ тономъ, оставляя съ большою точностью и осторожностью свѣтлыя части (блики) предметовъ совершенно незакрашенными. Можно, конечно, вызвать блики и инымъ путемъ, вымывая въ необходимыхъ мѣстахъ краску кистью, смоченною водою. Вымытыя части становятся еще свѣтлѣе, если, до высыханія, прикрыть ихъ впитывающею бумагою и протереть ее, отчего краска переходитъ съ акварели на пропускную бумагу. Для смыванія большихъ площадей употребляютъ и губку, которую смачиваютъ водой, и промываютъ нужныя мѣста.

Но такой способъ очень кропотливъ, и мы рекомендовали бы нашимъ читателямъ, по возможности, его избѣгать, пользуясь имъ только для достиженія полутоновъ, но никакъ не для бликовъ.

Для изображенія очень тонкихъ бликовъ, которые очень затруднительно сдѣлать съ помощью кисти, можно пользоваться особой стальной скоблилкой или острымъ перочиннымъ ножомъ, которымъ выскабливается бликъ въ любомъ мѣстѣ. Можно также вызвать бликъ и простымъ накладываніемъ бѣлой краски, но тогда живопись будетъ не чистой акварелью, а потому, если вы желаете имѣть работу чистой акварелью, нужно избѣгать пользоваться бѣлилами.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЯ УПРАЖНЕНІЯ.

Для начала работы нарисуйте карандашомъ, какъ и въ отмывкѣ тушью, три прямоугольника, размѣромъ $3 \times 1^1/_2$ вершка (рис. 10), и покройте ихъ однимъ самымъ свѣтлымъ тономъ киновари. Давъ высохнуть краскѣ, покройте еще разъ два другихъ прямоугольника той же краской, оставляя первый прямоугольникъ въ первоначальной окраскѣ. Наконецъ, третій прямоугольникъ покройте еще разъ. Такимъ образомъ, третій прямоугольникъ долженъ имѣть самый сильный тонъ, соотвѣтствующій естественному цвѣту краски. То же самое продѣлайте съ цвѣтами: желтымъ (желтый хромъ свѣтлый—рис. 11) и синимъ (ультрамаринъ темный рис. 12). Нѣкоторыя краски, какъ киноварь, будучи разведены водой, оставляютъ на бумагѣ маленькія крупицы, болѣе темныя, чѣмъ остальной тонъ, вслѣдствіе чего не вся поверхность прямоугольника кажется окрашенною равномѣрно. Чтобы избѣжать этого, нужно прежде всего тщательно размѣшивать краску на палитрѣ кистью и все время, пока покрываете площадь, поддерживать смѣсь, мѣшая ее каждый разъ, когда набираете вновь краску на кисть.





Рис. 12.

КУРСЪ ОРНАМЕНТА.

А. Г. Новиковъ.

Орнаментами, какъ извѣстно, называются такія изображенія, которыя служатъ для архитектурныхъ украшеній всевозможныхъ частей зданій или примѣняются въ художественно-промышленныхъ производствахъ. Въ первомъ случаѣ они употребляются для украшенія карнизовъ, колоннъ, капителей, фризовъ, стѣнъ, половъ и т. д.; во второмъ—для приданія болѣе красиваго вида различнымъ предметамъ: сосудамъ, матеріямъ, мебели, вазамъ, ювелирнымъ издѣліямъ и пр. Не имѣя самостоятельнаго значенія, орнаменты играютъ большую роль въ сочетаніи съ другими предметами, которымъ они придаютъ красоту и изящество, возвышая такимъ образомъ ихъ художественное достоинство.

Смотря по способу исполненія, орнаменты раздѣляются на плоскіе (исполненные въ одной плоскости, рельефные и полурельефные.

Съ художественной точки зрѣнія наибольшаго вниманія заслуживаетъ рельефный орнаментъ, такъ какъ на немъ эффектнѣе проявляется игра свѣта и тѣней.

Художникъ-орнаменталистъ можетъ составлять очень сложные узоры, пользуясь для своихъ композицій тѣми неисчерпаемыми источниками, какіе ему даетъ геометрія и природа.

Прежде чѣмъ приступить къ систематическому изложенію курса рисованія орнаментовъ, я хочу сказать нѣсколько словъ о значеніи этого отдѣла рисованія для изученія рисунка и дать нѣкоторыя предварительныя указанія.

За послѣднее время многіе, увлекаясь исключительно натуралистическимъ методомъ преподаванія, совсѣмъ изгнали орнаментъ изъ обученія рисованію, находя, что онъ слишкомъ сухъ и скученъ, и что слѣдуетъ изучать рисованіе, не прибѣгая къ гипсу. Разумѣется, стремленіе оживить преподаваніе рисованія заслуживаетъ самаго горячаго одобренія, но, присматриваясь къ результатамъ обученія только натуралистическимъ методомъ, приходится признать, что рисунокъ изучается при немъ недостаточно глубоко, и вообще окончательные результаты получаются далеко не такіе блестящіе, какъ можно было бы ожидать. Несмотря на то, что преподаваніе ведется болѣе оживленно и разнообразно, грамотность рисунка за послѣдніе годы не только не повысилась, но, напротивъ, обнаруживаетъ замѣтный упадокъ. Такимъ образомъ, нужно признать, что отрицательное отношеніе къ рисованію съ гипса ошибочно; его нельзя изгонять изъ обученія, а нужно непремѣнно вести параллельно съ натурой, чтобы научиться строгому рисунку.

Не даромъ всѣ наши извѣстные художники рисовали въ свое время съ гипсовъ, и нѣкоторые изъ нихъ, напримѣръ, В. Верещагинъ, доходили въ передачѣ орнамента до высокой степени мастерства.

Изобразить предметъ домашняго обихода легче, чѣмъ передать сухой и строго скомпанованный въ отношеніяхъ орнаментъ. Здѣсь нельзя ограничиться приблизительнымъ рисункомъ. На гипсовыхъ моделяхъ отчетливо обрисовывается форма предмета и его тѣней, и рисующій долженъ внимательно изучить и точно воспроизвести эту форму, а не ограничиваться однимъ впечатлѣніемъ и приблизительнымъ сходствомъ съ моделью. Надо только избѣгать, по возможности, сухости при рисованіи съ гипса, стараться какъ можно больше разнообразить модели, рисовать ихъ не только въ прямомъ, но и во всевозможныхъ случайныхъ положеніяхъ. Само собою разумѣется, что послѣдовательность перехода отъ менѣе трудныхъ моделей къ болѣе сложнымъ также. имѣетъ большое значеніе.

Приступая къ рисованію орнамента, слѣдуетъ прежде всего опредѣлить величину рисунка, мѣсто его на бумагѣ, чтобы онъ расположился на листѣ симметрично, и потомъ уже приступать къ рисованію. Главное вниманіе обращайте на передачу общихъ формъ орнамента съ ихъ собственными и падающими тѣнями и лишь изрѣдка задавайтесь цѣлью передать гипсъ въ полной законченности.

Рисовать орнаменты слѣдуетъ не только при естественномъ освѣщеніи, но и при искусственномъ, при помощи котораго можно красивѣе освѣтить модель и особенно отчетливо подчеркнуть ея формы и тѣни. Орнаменты нужно рисовать не только простымъ свинцовымъ карандашомъ, но и итальянскимъ, а изрѣдка знако-

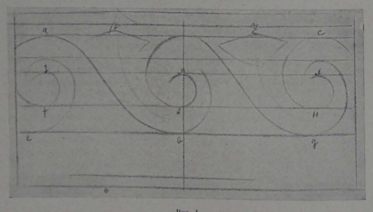


Рис. 1.

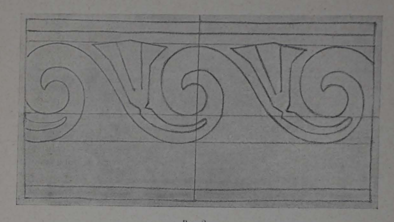


Рис. 2.

миться также и съ сангвиномъ. Прежде, чѣмъ начать примѣнять итальянскій карандашъ, надо набросать контуръ простымъ карандашомъ или, еще лучше, углемъ; вырисовывать же контуръ и прокладывать тѣни—уже итальянскимъ карандашомъ. Съ итальянскимъ карандашомъ слѣдуетъ работать осторожно, такъ какъ онъ трудно стирается. Слишкомъ рѣзкія тѣни можно смягчать при помощи растиранія ихъ пальцемъ. Самый употребительный итальянскій карандашъ—№ 1, болѣе твердый, и № 2, болѣе мягкій, употребляющійся для тушовки самыхъ темныхъ мѣстъ. Сангвиномъ называется особый масляниcтый карандашъ. Онъ еще хуже поддается сниманію съ бумаги, а потому имъ рисовать надо начинать только тогда, когда начнете немного владѣть рисункомъ.

Сангвинъ имѣется въ продажѣ двухъ сортовъ: одинъ имѣетъ коричневый оттѣнокъ, другой—красный. Въ послѣднее время появился сангвинъ, задѣланный въ дерево, наподобіе карандаша, что представляетъ значительныя удобства при работѣ имъ. Техника рисованія сангвиномъ ничѣмъ не отличается отъ техники рисованія карандашомъ. Красивые оттѣнки получаются при размазываніи сангвина пальцемъ или резиной. Такимъ образомъ, при рисованіи сангвиномъ резиной приходится пользоваться, главнымъ образомъ, какъ растушовкой. Навыкъ въ этомъ отношеніи пріобрѣтается, какъ и всюду, упражненіемъ. Въ общемъ, это—весьма благодарный и податливый матеріалъ, позволяющій достигать значительныхъ эффектовъ.

Бумагу слѣдуетъ разнообразить въ цвѣтахъ, т.-е, пользоваться не только обыкновенной бѣлой александрійской, но и такъ называемой французской бумагой, которая бываетъ различныхъ цвѣтовъ—сѣрая, коричневая, желтая и пр.

При рисованіи на цвѣтной бумагѣ надо въ особенности избѣгать излишней черноты въ тушовкѣ тѣней. Для полученія свѣтовъ и бликовъ можно пользоваться мѣломъ, который теперь тоже продается задѣланнымъ въ дерево, въ видѣ карандаша.

Что касается размѣра рисунковъ, то ихъ рекомендуется дѣлать приблизительно вдвое крупнѣе приведенныхъ въ вашемъ изданіи образцовъ.

У лицъ живущихъ въ глуши, можетъ возникнуть вопросъ, гдѣ достать гипсовыя модели. Это, однако, не такъ ужъ трудно, какъ кажется. Почти въ каждомъ губернскомъ городѣ можно найти магазинъ съ лѣпными украшеніями. Можно также выписывать гипсы изъ художественнаго магазина Ю. Брокманъ (Москва, Неглинный проѣздъ, домъ Третьякова) или изъ формовочной мастерской Императорской Академіи Художествъ (Петроградъ, Вас. Островъ, Николаевская наб.), а также изъ Центральнаго училища барона Штиглица (Соляной пер., соб. домъ). Наконецъ, издательское т-во «Благо», съ своей стороны, пришло въ этомъ отношеніи на помощь своимъ подписчикамъ и организовало складъ, гдѣ также можно найти модели для рисованія.

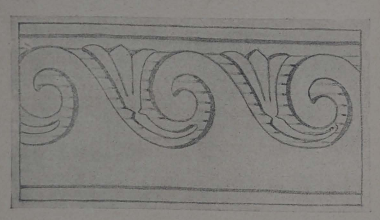


Рис. 3

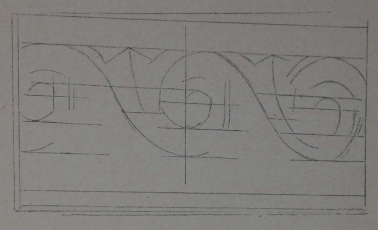


Рис. 4.

РИСУНКИ 1, 2, 3, 4 и 5. ПЛОСКІЙ ОРНАМЕНТЪ, СЛУЖАЩІЙ УКРАШЕНІЕМЪ ВЪ АРХИТЕКТУРѢ.

Опредѣлите отношеніе высоты къ ширинѣ и положеніе крайнихъ точекъ завитковъ a, b, c, g, e, потомъ опредѣлите границы внутреннихъ частей этихъ завитковъ между буквами f, d, h, s, л, м.

Обратите вниманіе на то, что упомянутые завитки находятся между двумя горизонтальными параллельными линіями. Опредѣлите, гдѣ по отношенію средины орнамента находится средній завитокъ. Затѣмъ набросайте общую форму, слѣдя за размѣрами и формой промежутковъ между линіями, опредѣлите точки p и z, намѣтьте украшенія, находящіяся между завитками.

Рисунокъ 2-й изображаетъ тотъ же орнаментъ, но вырисованный болѣе подробно.

Рисунокъ 3-й. Вырисовываете окончательно форму орнамента; намѣчаете толщину его и тѣ подробности, которыя вы въ немъ замѣчаете, стираете вспомогательныя линіи и, наконецъ, прокладываете главныя тѣни.

Рисунокъ 4-й изображаетъ орнаментъ въ сокращеніи сбоку. Въ этомъ случаѣ, какъ и въ предыдущемъ, находите сначала отношеніе между крайними точками; затѣмъ опредѣляете положенія орнамента по отношенію къ плоскости горизонта.

Параллельныя линіи, между которыми находятся завитки, станутъ теперь сходящимися, промежутки же между завитками будутъ уменьшаться по мѣрѣ удаленія отъ рисующаго.

Имѣя это въ виду, намѣчаете сначала крупныя части орнамента, начиная съ ближайшихъ и постепенно переходя къ болѣе удаленнымъ отъ глаза.

Рисуя, слѣдите за отношеніями частей орнамента и промежутками между ними. Когда рисунокъ будетъ установленъ, вырисуйте контуръ, и затушуйте, какъ показано на рис. 5-мъ.

РИСУНКИ 6, 7 и 8.

Первые два рисунка показываютъ, какъ надо начинать рисовать плоскій орнаментъ, повѣшенный въ вертикальномъ положеніи и сбоку отъ рисующаго. По обыкновенію опредѣляете сначала отношеніе между крайними точками орнамента и положеніе его по отношенію къ горизонту. Затѣмъ, примѣняя правила перспективы о сокращеніи линій, рисуете плоскость, на которой расположенъ орнаментъ, и намѣчаете средину орнамента вертикальной линіей ab. Конечно, эта линія будетъ неодинаково удалена отъ краевъ орнамента и раздѣлитъ его на двѣ неравныя половины: ближайшая къ рисующему половина будетъ казаться больше.

Рисунокъ 6-й показываетъ, какъ начинать работу. Вы наглядно видите на немъ также, какъ надо примѣнять въ данномъ случаѣ правило перспективы о схожденіи параллельныхъ линій. Затѣмъ намѣчаете болѣе крупныя части орнамента, сравнивая все время какъ форму самыхъ украшеній, такъ и промежутковъ, находящихся между ними.

Рисунокъ 7-й изображаетъ орнаментъ, нарисованный въ контурѣ, съ мелкими частями его. Рис. 8-й показываетъ, до какой оконченности нужно доводить означенный орнаментъ.

РИСУНКИ 9, 10 и 11. АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЛОМЪ — ЗУБЧИКИ, СЛУЖАЩІЕ УКРАШЕНІЕМЪ ІОНИЧЕСКАГО ОРДЕРА.

Эта модель служитъ упражненіемъ въ сокращеніи геометрическихъ формъ: поэтому рисовать такія модели слѣдуетъ обязательно сбоку, примѣняя при этомъ ваши знанія по перспективѣ.

Рисуя данную модель, вы должны все время слѣдить за сокращеніемъ плоскостей и линій, за ихъ направленіями и сочетаніями другъ съ другомъ, не забывая въ то же время формъ и размѣровъ промежутковъ между ними. Конечно, параллельныя линіи должны сходиться на горизонтѣ.

Рисунокъ 9-й показываетъ, какъ надо начинать рисунокъ.

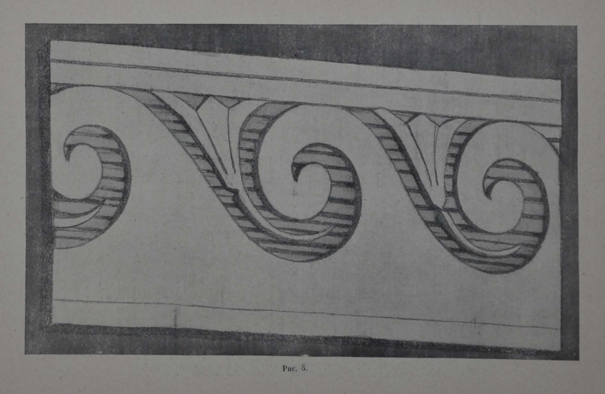


Рис. 5.

Когда рисунокъ будетъ установленъ, приступите къ болѣе тщательной вырисовкѣ его и намѣтьте собственныя и падающія тѣни, какъ показано на рисункѣ 10.

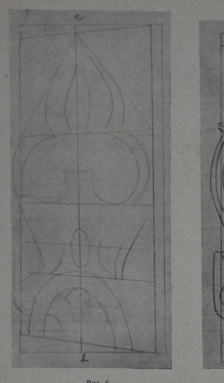


Рис. 6.

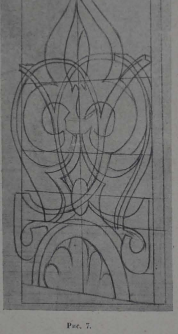


Рис. 7.

Если окажется, что рисунокъ нарисованъ вѣрно, то приступите къ окончательной вырисовкѣ его и доведите его до такой законченности, какъ показываетъ рис. 11.

Полутона на такихъ моделяхъ не слѣдуетъ рисовать.



Рис. 8.

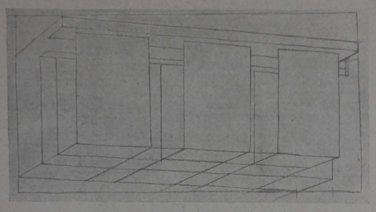


Рис. 9.

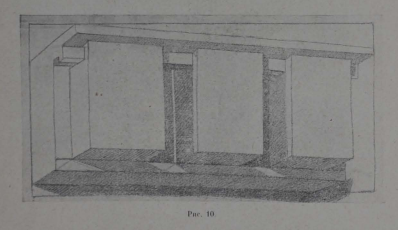


Рис. 10.

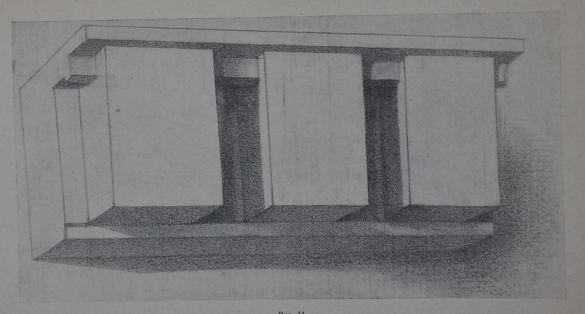


Рис. 11.

РИСУНКИ 12 и 13. ГЕОМЕТРИЧЕСКІЙ ОРНАМЕНТЪ—ЧАШКА СЪ ШАРОМЪ.

Контуръ рисунка очень простъ: онъ состоитъ изъ трехъ окружностей отношеніе между которыми вы должны опредѣлить наглазъ. Затѣмъ намѣчаете форму главныхъ тѣней и приступаете къ передачѣ ихъ, начиная тушовку съ самой темной тѣни и постепенно переходя къ болѣе свѣтлымъ полутонамъ и рефлексамъ. Такъ какъ вы рисовали уже круглыя геометрическія тѣла, то затрудненій здѣсь возникнуть не можетъ.

Подобныя модели слѣдуетъ доводить до полной законченности, стремясь передать характеръ матеріала и рельефность орнамента. Рис. 12-й показываетъ, какъ начинать рисованіе, рис. 13 изображаетъ орнаментъ въ законченномъ видѣ.

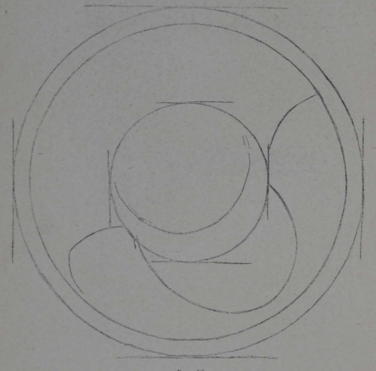


Рис. 12.

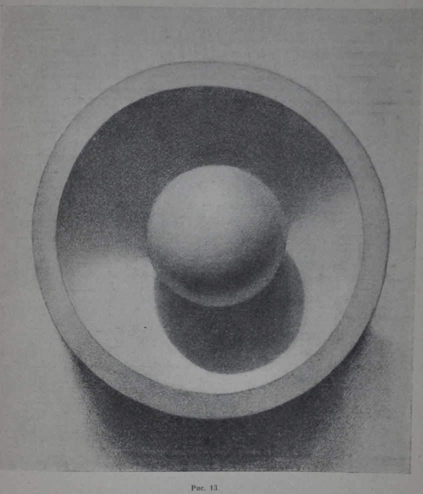


Рис. 13.

РИСУНКИ 14, 15, 16 и 17. РОЗЕТКА, УПОТРЕБЛЯЮЩАЯСЯ, КАКЪ АРХИТЕКТУРНОЕ УКРАШЕНІЕ.

Нарисуйте двѣ окружности одну внутри другой, соразмѣряя ихъ величину съ моделью. Вторую окружность раздѣлите на пять равныхъ частей, начиная дѣленіе отъ точки а.

Опредѣлите затѣмъ величину маленькой внутренней окружности, нарисуйте ее и намѣтьте величину угловъ. Нарисовавъ тщательно форму отдѣльныхъ лепестковъ розетки и намѣтивъ главныя тѣни, вырисуйте ихъ одновременно съ контуромъ и доведите до законченности рисунка 16-го или 17-го

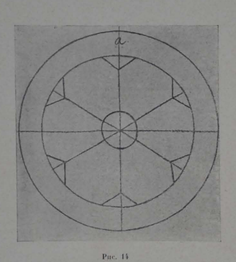


Рис. 14

РИСУНКИ 18 и 19. ОРНАМЕНТЪ, ЗАИМСТВОВАННЫ ИЗЪ РАСТИТЕЛЬНАГО ЦАРСТВА ОБЩАЯ ЕГО ФОРМА—ПЯТИЛИСТНИКЪ.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками орнамента и нарисуйте форму пятиугольника; опредѣлите ширину верхняго листа и положеніе среднихъ и нижнихъ листьевъ по отношенію верхнихъ и среднихъ. Проведите вертикальную линію черезъ вершину орнамента намѣтьте величину стебля. Набрасывая общую форму орнамента,

сравнивайте все время его крайнія точки, величину листьевъ и промежутки между ними. Когда контуръ будетъ готовъ, прорисуйте главныя тѣни и доведите рисунокъ до такой законченности какъ показано на рисункѣ 19-мъ.

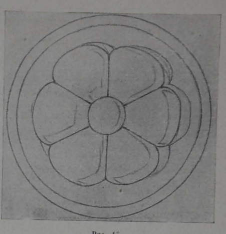


Рис. 15.

РИСУНКИ 20, 21 и 22. РАСТИТЕЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТЪ—ВОДЯНАЯ ЛИЛІЯ, НАРИСОВАННАЯ СБОКУ.

Опредѣливъ отношеніе ширины и высоты, нарисуйте окружность въ сокращеніи; затѣмъ опредѣлите величину внутренняго цвѣтка, ширину и толщину лепестковъ (рис. 20).

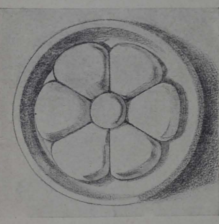


Рис. 16.

Послѣ этого набросайте въ общихъ чертахъ рисунокъ, какъ показываетъ рис. 21. Если, сравнивъ этотъ набросокъ съ моделью, вы найдете, что размѣры частей вѣрны, то приступите къ болѣе тщательной вырисовкѣ орнамента.

При этомъ рисуйте одновременно и контуръ и главныя тѣни, постепенно доводя рисунокъ до такой законченности, какъ изображено на рис. 22. Полутона здѣсь отсутствуютъ, но вы видите, что и однѣхъ главныхъ тѣней, если форма ихъ правильно намѣчена, достаточно, чтобы придать рисунку рельефность.

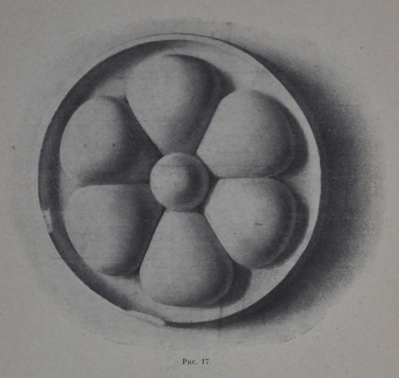


Рис. 17.

РИСУНКИ 23 и 24. ОРНАМЕНТЪ ВЪ ВИДѢ ПЕРЕПЛЕТАЮЩЕЙСЯ ЛЕНТЫ.

Первый рисунокъ показываетъ, какъ начинать рисованіе. Опредѣлите отношеніе между крайними точками a, b, c, d, а также отношеніе между большими частями ef, кл. Потомъ находите положеніе точекъ м, н, z, s. По отношенію къ этимъ точкамъ вы опредѣляете другія точки переплетающейся ленты, набрасываете общую форму орнамента и затѣмъ, постепенно переходя отъ общаго къ частностямъ, передаете тѣ

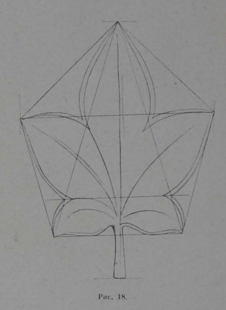


Рис. 18.

подробности и тѣ характерныя черты, которыя были вами подмѣчены. Слѣдите при этомъ за тѣмъ, чтобы линіи были плавныя, красивыя, безъ угловатостей. Наконецъ, приступаете къ передачѣ свѣта и тѣни, слѣдя не только за формами собственныхъ и падающихъ тѣней, но также и сравнивая ихъ между собою въ отношеніи ихъ силы. Рис. 24-й изображаетъ орнаментъ въ законченномъ видѣ.

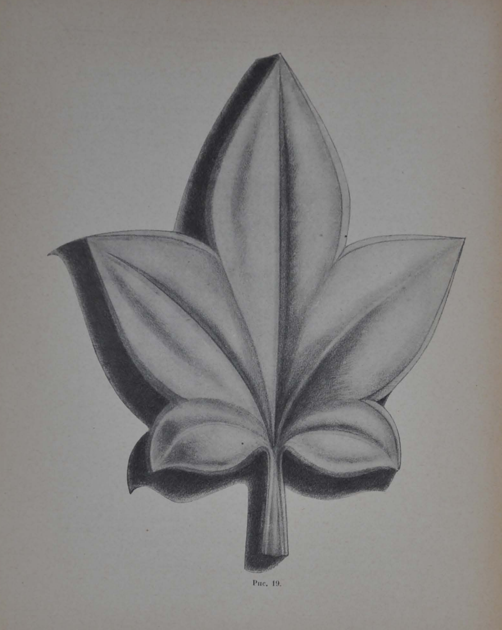
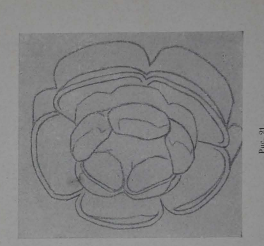
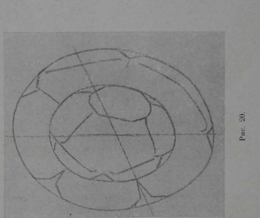


Рис. 19.


Рис. 21.


Рис. 20.

РИСУНКИ 25, 26, 27 и 28. ОРНАМЕНТЪ, ИЗОБРАЖАЮЩІЙ СТИЛИЗОВАННЫЙ ЦВѢТОКЪ ЛОТОСА.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками орнамента; раздѣлите рисунокъ на двѣ части вертикальной линіей ab; опредѣлите, какую часть всей ширины орнамента занимаетъ чашечка cd и какую часть всей длины занимаетъ та же чашечка и стебель цвѣтка.

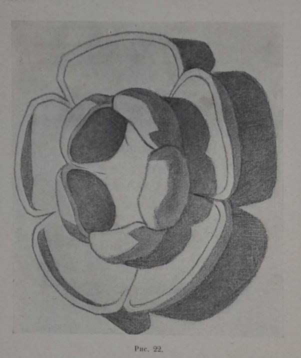


Рис. 22.

Набрасывая общую форму орнамента, сравнивайте ее съ проведенными прямыми линіями (рис. 25); затѣмъ, если нѣтъ ошибокъ въ размѣрахъ, постепенно переходите къ передачѣ болѣе точной формы орнамента съ его тѣнями и толщиною, добиваясь одновременно вѣрнаго и тщательнаго рисунка и въ контурѣ и въ тѣняхъ. На нашихъ рисункахъ представленъ весь ходъ рисованія.

Обратите вниманіе на характеръ орнамента. Общая форма цвѣтка постепенно суживается книзу, тогда какъ боковые листья расширяются книзу.

Затѣмъ надо помнить, что цвѣтокъ находится внутри чашечки; слѣдовательно, въ какомъ бы положеніи ни находился орнаментъ по отношенію къ зрѣнію, чашечка не можетъ быть меньше самаго цвѣтка.

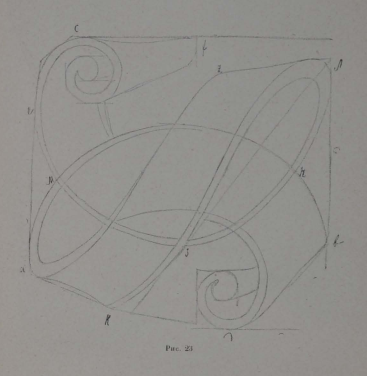


Рис. 23

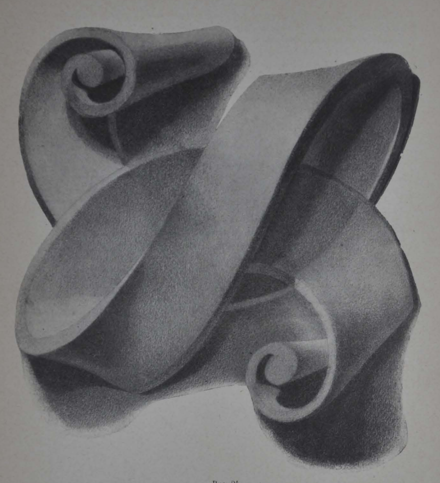
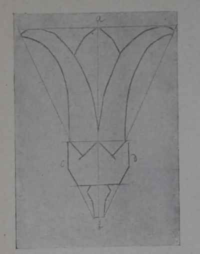
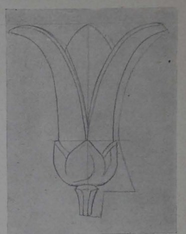
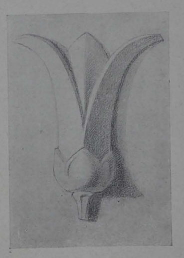


Рис. 24.




Рис, 25.


Рис. 26.


Рис. 27.

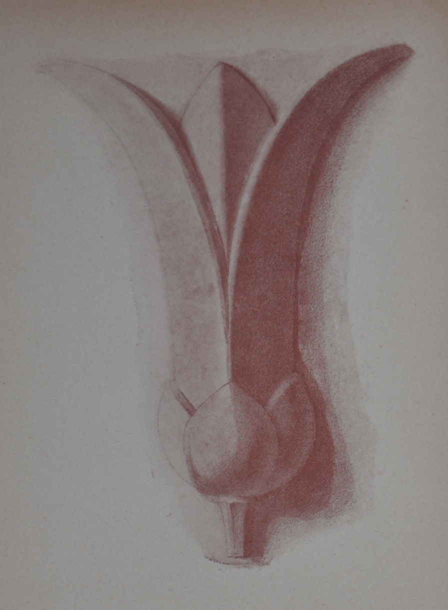


Рис. 28 (Рисунокъ сангвиномъ)

РИСУНКИ 29 и 30. ОРНАМЕНТЪ—ЛИСТЪ КЛЕНА.

Общая форма орнамента представляетъ собой пятиугольникъ. Возьмите отношеніе между крайними точками, опредѣлите, какую часть всей ширины и высоты занимаетъ вѣточка, нарисуйте пятиугольникъ, опредѣлите величину и общую форму средняго листа, а затѣмъ боковыхъ и нижнихъ. Сравнивайте съ горизонтальными и вертикальными линіями крайнія точки листьевъ.

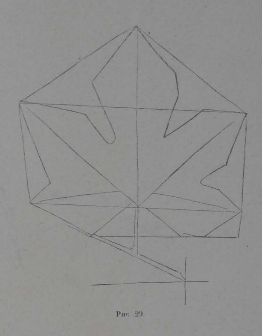


Рис. 29.

Нарисуйте въ общихъ чертахъ форму листа, потомъ опредѣлите болѣе крупные зубчики, ихъ мѣсто и величину и, наконецъ, перейдите къ мелкимъ зубчикамъ. Вырисуйте, намѣтьте тѣни, сначала болѣе темныя, а потомъ постепенно переходите къ болѣе свѣтлымъ, слѣдя все время за формой и отношеніемъ тѣней.



Рис. 30.

РИСУНКИ 31 и 32. ОРНАМЕНТЪ, ИЗОБРАЖАЮЩІЙ СОБОЮ ЛАВРОВУЮ ВѢТКУ.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками орнамента, нарисуйте общую форму вмѣстѣ съ средней вѣткой ab; затѣмъ отдѣльно намѣчайте группы листьевъ, ихъ величину и общую форму, а также слѣдите за промежутками между листьями и ихъ крайними точками, сравнивая ихъ съ вертикальными и горизонтальными линіями (рис. 31).

Передавайте характеръ каждаго листа, сравнивая его съ другими, и, когда рисунокъ будетъ тщательно нарисованъ, проложите собственныя и падающія тѣни (рис. 32).

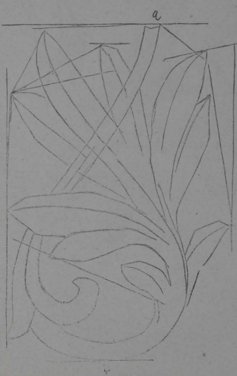


Рис. 31.



Рис. 32.

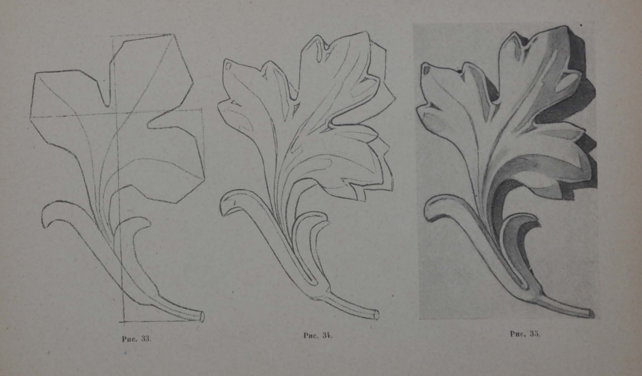


Рис. 33.

Рис. 34.

Рис. 35.



Рис. 36.

РИСУНКИ 33, 34, 35 и 36. ОРНАМЕНТЪ, ИЗОБРАЖАЮЩІЙ ЛИСТЪ СЪ ДВИЖЕНІЕМЪ.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками модели, найдите величину чашечки, изъ которой растетъ листъ, нарисуйте среднюю линію листа и величину отдѣльныхъ лопастей. Набрасывая общую форму, старайтесь въ общихъ чертахъ передать движеніе листа, а затѣмъ переходите къ подробностямъ листа, какъ показано на рисункѣ 34-мъ. Одновременно намѣчайте и форму главныхъ тѣней. Исправляя рисунокъ, болѣе тщательно проложите главныя тѣни, соблюдая ихъ отношенія (рис. 35), и постепенно доведите до законченности рисунка 36-го.

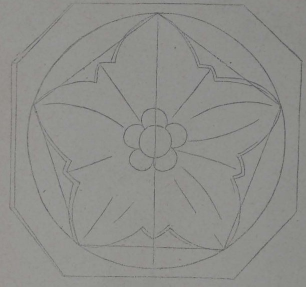


Рис. 37.

РИСУНКИ 37 и 38. ОРНАМЕНТЪ ИЗОБРАЖАЕТЪ РОЗЕТКУ—РАСПУСТИВШІЙСЯ ЦВѢТОКЪ, ЗАКЛЮЧЕННЫЙ ВЪ ОКРУЖНОСТЬ.

Нарисуйте общую форму доски и окружность, въ которую вписанъ пятиугольникъ цвѣтка. Найдите величину среднихъ шариковъ и опредѣлите углубленіе листьевъ; затѣмъ набросайте общую форму, слѣдя за размѣрами отдѣльныхъ частей, и постепенно доведите до законченности рисунка 38-го.

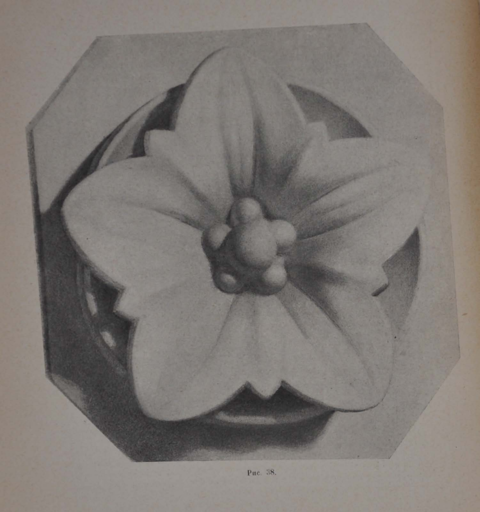


Рис. 38.

ФИЛОСОФСКІЕ ЭТЮДЫ.

Цѣль искусства.

I.

О цѣли искусства можно спрашивать разнымъ образомъ.

Можно, во-первыхъ, обратиться къ тому или иному отдѣльному художнику и спросить его: «Къ чему тебѣ искусство? Зачѣмъ всю жизнь свою ты изучаешь природу, дѣлаешь рисунки, наброски, этюды, создаешь одну картину, другую, третью, сотую? Какая цѣль руководитъ тобой въ этой работѣ, порой мучительной и тяжкой?»

На такой вопросъ получилось бы великое множество совершенно различныхъ отвѣтовъ. Каждый художникъ по своему объяснилъ бы ту цѣль, которую онъ преслѣдуетъ своимъ творчествомъ. Одинъ сказалъ бы, что онъ стремится украсить и облагородить человѣческую жизнь, внести въ нее элементы вкуса и изящества; другой утверждалъ бы, что его задача—будить добрыя чувства въ сердцахъ людей, возбуждать въ нихъ состраданіе къ униженнымъ и оскорбленнымъ, или отвращеніе къ рабству, къ войнѣ и т. п.; третій объявилъ бы своей цѣлью раскрытіе тайнъ человѣческой души и т. д., и т. д. Но большинство отвѣтило бы, вѣроятно, такъ: «Я не знаю конечной цѣли своего искусства, но знаю твердо, что не могу безъ него обойтись. Можетъ быть оно никому не нужно и ничему не служитъ, но я не могу отъ него отказаться. Я люблю это дѣло, оно является для меня внутренней потребностью, жизненной необходимостью. Оно нужно мнѣ, какъ свѣтъ и воздухъ, я не въ состояніи безъ него дышать и жить».

Конечно, такой отвѣтъ намъ ничего не объяснилъ бы, тѣмъ болѣе, что онъ указываетъ, собственно говоря, не на цѣль, а на *причину* творчества. Художники говорятъ намъ, что есть какая-то таинственная сила, какая-то могущественная власть, которая подчинила себѣ ихъ волю, и противиться которой они не въ состояніи. Это и является причиной ихъ искусства, цѣль же его остается попрежнему скрытой отъ насъ.

Можно отправиться въ поиски за этой цѣлью другимъ путемъ. Можно окружить себя книгами по исторіи искусства и постараться уяснить себѣ, какія цѣли преслѣдовало искусство въ различныя историческія эпохи. Мы узнали бы такимъ образомъ, какую цѣль ставило себѣ искусство египетское, искусство греческое, искусство первыхъ вѣковъ христіанства, искусство Возрожденія и т. д. Мы увидѣли бы, что однѣ эпохи полагали что цѣль искусства въ томъ, чтобы прославлять въ художе-

ственныхъ образахъ дѣянія боговъ и подвиги героевъ, другія—въ томъ, чтобы иллюстрировать сцены Священнаго писанія и внушать зрителямъ чувства благоговѣнія и вѣры,—третьи въ томъ, чтобы возбуждать въ людяхъ любовь къ земнымъ радостямъ и благамъ естественной, здоровой жизни, четвертыя—въ томъ, чтобы содѣйствовать просвѣщенію и сообщать людямъ болѣе глубокое и точное знаніе предметовъ внѣшняго міра и т. д.

Несомнѣнно, что такой методъ во многихъ отношеніяхъ оказался бы плодотворнѣе, нежели обращеніе къ отдѣльнымъ художникамъ, но, въ концѣ концовъ, и онъ не далъ бы намъ желанныхъ результатовъ. Перевернувъ послѣднюю страницу исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ, мы снова очутились бы передъ тѣмъ вопросомъ, ради котораго начали свое изслѣдованіе, мы снова спрашивали бы: «Какова же единая истинная цѣль искусства?» Насъ не удовлетворяетъ тотъ фактъ, что каждая эпоха отвѣчала на этотъ вопросъ по своему. Мы хотимъ знать, который же изъ этихъ противорѣчивыхъ и несходныхъ отвѣтовъ заключаетъ въ себѣ истину. Очевидно, что путемъ историческаго анализа невозможно разрѣшить эту задачу. Искать въ исторіи отвѣта на вопросъ о цѣли искусства такъ же безполезно, какъ спрашивать ее о цѣли жизни. На томъ основаніи, что одни поколѣнія видѣли смыслъ своего существованія въ военныхъ подвигахъ, другія—въ подготовкѣ къ Царствію Небесному, третьи—въ накопленіи богатствъ,—мы никакъ не можемъ сдѣлать общаго заключенія о цѣли жизни, никакъ не можемъ рѣшить вопроса, каковъ же истинный и вѣчный смыслъ существованія человѣка. Точно такъ же обстоитъ дѣло и съ вопросомъ о цѣли искусства.

Бродя по музею, мы съ одинаковымъ восхищеніемъ останавливаемся передъ произведеніями различныхъ историческихъ эпохъ, независимо отъ тѣхъ цѣлей, которыми вдохновлялись въ свое время эти произведенія. Мы, дѣти скептическаго и разсудочнаго вѣка, стоимъ взволнованные и очарованные передъ твореніями Ванъ-Дэйка, Джотто, Филиппо Липпи, или передъ византійскими фресками, полными чуждаго намъ религіознаго настроенія, созданными откровеніями непонятнаго намъ духа.

Мы убѣждаемся на личномъ опытѣ, что намъ одинаково дороги и земной, жизнерадостный Рубенсъ, и суровый Рембрантъ, и мистическія мадонны Рафаэля.

И мы говоримъ себѣ: «Искусство не повинуется тѣмъ временнымъ цѣлямъ, которыя навязываетъ ему исторія. Цѣли эти забываются; умираютъ поколѣнія, которымъ эти цѣли казались единственно-важными и священными, но живутъ художественныя произведенія, и новыя поколѣнія людей находятъ въ нихъ новыя очарованія».

Вѣдь не выбрасываемъ же мы произведеній отжившихъ эпохъ и не предпочитаемъ имъ современное искусство, которое, казалось бы, должно лучше всего отвѣчать запросамъ нашего духа, точнѣе выражать всѣ его колебанія, порывы и стремленія.

Значитъ, дѣйствительно, есть въ искусствѣ какая-то вѣчная цѣнность и вѣчный смыслъ, независимый отъ тѣхъ временныхъ цѣлей, которыя ставились ему различными историческими эпохами. Исторія показываетъ намъ эти многочисленныя временныя цѣли, но не открываетъ скрытаго за ними *единаго* смысла, который во всѣ

времена оставался однимъ и тѣмъ же. Если бы не было этого смысла, какъ могли бы христiане XV вѣка приходить въ восторгъ передъ созданiями языческаго искусства, какую красоту находили бы мы—скептики и «безбожники»—въ готическихъ храмахъ или въ средневѣковой религiозной живописи?

Между тѣмъ оказывается, что эти произведенiя давно минувшихъ временъ зачѣмъ-то нужны намъ; мы ими дорожимъ, любовно собираемъ и хранимъ ихъ, строимъ для нихъ дворцы и музеи, бережемъ ихъ, какъ величайшiя сокровища. Зачѣмъ? Этотъ вопросъ мы и постараемся рѣшить въ дальнѣйшемъ.

II.

Итакъ, зачѣмъ людямъ искусство? Чего они ищутъ въ немъ? Обыкновенно отвѣчаютъ: *наслажденiя*. Цѣль искусства заключается въ томъ, чтобы доставлять людямъ удовольствiе, которое, въ отличiе отъ всѣхъ другихъ видовъ удовольствiя, называютъ «эстетическимъ», «утонченнымъ», «благороднымъ» и т. д.

Въ самомъ дѣлѣ, говорятъ сторонники этого взгляда, искусство не создаетъ матерiальныхъ, экономическихъ цѣнностей; произведенiя искусства относятся къ мiру высшихъ духовныхъ благъ. Но такихъ благъ имѣется всего три: просвѣщенiе, нравственное совершенствованiе и утонченное наслажденiе. А такъ какъ искусство не служитъ ни просвѣщенiю, подобно наукѣ, ни нравственности, подобно морали, то ему только и остается третья изъ указанныхъ цѣлей—служить утонченному наслажденiю, дѣлать нашу жизнь болѣе красивой и праздничной, доставлять удовольствiе и отдыхъ усталому человѣчеству, въ потѣ лица добывающему хлѣбъ свой.

Нельзя отрицать того, что такая задача весьма почтенна. Нельзя не согласиться и съ тѣмъ, что есть множество произведенiй, которыя ни для чего иного, кромѣ развлеченiя и удовольствiя, не пригодны.

Въ особенности справедливо это по отношенiю къ современному искусству: за немногими исключенiями, оно съ головой ушло въ отысканiе красивыхъ, гармоничныхъ сочетанiй красокъ и линiй, за которыми ничего не скрыто, кромѣ душевной пустоты и холода. Въ смыслѣ изящества оно достигло необычайной высоты, оно превратилось въ настоящiй праздникъ для глазъ, но какая же это пища для духа?

Нѣтъ, не здѣсь мы найдемъ отвѣтъ на вопросъ о цѣли искусства. Въ память о великихъ мученикахъ искусства, принесшихъ на алтарь его всѣ силы своего духа и даже самую жизнь свою, мы должны протестовать противъ такого низведенiя искусства на степень какой-то праздной забавы, на степень какого-то дессерта, подслащающаго горечь человѣческаго существованiя.

Что-то возмущается въ насъ при мысли, что произведенiя Рембранта, Микель-Анджело, Ванъ-Дэйка, Врубеля, Ванъ-Гога были созданы лишь для наслажденiя людей, желающихъ наслаждаться. Стоило ли Врубелю платить искусству своимъ зрѣнiемъ, стоило ли Ванъ-Гогу отдавать свою душу во власть безумiя, если ихъ произведенiя, ради которыхъ принесли они такiя тяжкiя жертвы, только и годны на то, чтобы

доставлять толпѣ зѣвакъ пріятныя ощущенія? Поистинѣ, лучше было бы имъ разбить свою палитру, переломать свои кисти и поступить въ циркъ на амплуа клоуновъ или канатныхъ плясуновъ!

Въ произведеніяхъ великихъ мастеровъ прошлаго мы всегда находимъ черты серьезности, строгости и даже святости, которыя совершенно несовмѣстимы съ мыслью объ удовольствіи или наслажденіи. Мы инстинктивно чувствуемъ присутствіе въ нихъ какого-то иного, высшаго смысла. Но если вы не довѣряете инстинкту, вспомните все то, что говорилось о сущности эстетическаго переживанія въ первомъ очеркѣ.

Мы подробно разсмотрѣли тамъ черты этого переживанія и нашли, что оно въ большинствѣ случаевъ не имѣетъ ничего общаго съ какимъ бы то ни было удовольствіемъ или наслажденіемъ. Мы не можемъ, слѣдовательно, признать наслажденіе цѣлью искусства, не только повинуясь голосу непосредственнаго чувства, которое возмущается такою мыслью, но и на основаніи тѣхъ теоретическихъ взглядовъ, которые мы установили раньше.

III.

Искусство—не роскошь и существуетъ не для развлеченія. Это ясно всякому, кто хоть разъ приближался къ произведеніямъ великихъ мастеровъ, кто хоть однажды перелисталъ страницы исторіи искусства. Въ поискахъ болѣе глубокаго смысла искусства было найдено другое объясненіе ему. Искусство,—говоритъ Л. Толстой, есть *одно изъ средствъ общенія* людей между собою.

«Искусство есть дѣятельность человѣческая, состоящая въ томъ, что одинъ человѣкъ сознательно, извѣстными внѣшними знаками, передаетъ другимъ испытываемыя имъ чувства, а другіе люди заражаются этими чувствами и переживаютъ ихъ».

Черезъ произведеніе искусства и воспринимающій его вступаетъ въ извѣстнаго рода общеніе съ художникомъ и со всѣми тѣми, которые одновременно съ нимъ, или прежде или послѣ его восприняли или воспримутъ то же художественное впечатлѣніе.

Отсюда слѣдуетъ, что искусство—дѣятельность чрезвычайно серьезная и важная. Оно нужно,—по выраженію Л. Толстого,—«для жизни и для движенія къ благу отдѣльнаго человѣка». Подобно тому, какъ путемъ языка люди передаютъ другъ другу свои мысли, такъ искусствомъ они передаютъ другъ другу свои чувства. Благодаря искусству, человѣку «дѣлается доступно въ области чувства все то, что пережило до него человѣчество, дѣлаются доступны чувства, испытываемыя современниками, чувства, пережитыя другими людьми тысячи лѣтъ тому назадъ, и дѣлается возможной передача своихъ чувствъ другимъ людямъ». Безъ языка мы были бы подобны звѣрямъ, но безъ искусства «люди едва ли бы не были еще болѣе дикими и, главное, разрозненными и враждебными» *).

*) Л. Толстой. «Что такое искусство».



Леонардо-да-Винчи. «Джіоконда».

Чутьемъ великаго художника Л. Толстой вѣрно угадалъ всю пошлость взгляда по которому искусство существуетъ лишь «для наслажденія» утонченныхъ душъ.' Онъ почувствовалъ въ искусствѣ присутствіе иного смысла, но самый этотъ смыслъ онъ указалъ невѣрно.

Мы уже не разъ говорили, что зрители вовсе не переживаютъ тѣхъ чувствъ, которыя переживалъ художникъ, что каждый зритель по своему воспринимаетъ произведеніе искусства и вкладываетъ въ него особое содержаніе. Мы видимъ въ Джіокондѣ вовсе не то, что видѣлъ въ ней Леонардо-да-Винчи, и чувства, которыя она въ насъ вызываетъ, навѣрное, не имѣютъ ничего общаго съ чувствами самого художника.

Шекспиръ назвалъ своего «Венеціанскаго купца *комедіей*, и трагическая фигура Шейлока казалась его современникамъ и самому поэту смѣшной и второстепенной ролью. Галерка, вѣроятно, хохотала въ свое время надъ страданіями ростовщика-еврея, какъ современная публика хохочетъ надъ ужимками какого-нибудь Янкеля въ малороссійской пьесѣ. Но прошли годы, прошли сотни лѣтъ, и мы стали воспринимать «Венеціанскаго купца» совершенно иначе: пьеса переросла пониманіе своего автора и изъ «комедіи» превратилась въ потрясающую трагедію, которая вызываетъ у насъ совсѣмъ другія чувства, нежели у Шекспира и у его современниковъ.

Такимъ образомъ, невѣрно утвержденіе Толстого, будто воспринимающій искусство «заражается» тѣми же чувствами, какія испытывалъ самъ художникъ. Искусство непригодно для передачи своихъ чувствъ и переживаній другимъ людямъ, ибо, какъ доказываетъ психологія, переживаніе—*неповторяемо*. Даже одинъ и тотъ же человѣкъ не можетъ дважды пережить одно и то же чувство со всѣми его оттѣнками. О разныхъ людяхъ нечего и говорить: чужая душа, чужія чувства для насъ—навсегда и наглухо закрытая область.

Чужое сердце—міръ чужой,—
И нѣтъ къ нему пути!

Этотъ психологическій законъ неповторяемости переживаній смутно угадывался очень многими художниками, которые вѣчно скорбѣли именно о невозможности передать свои чувства другимъ, именно о томъ, что «внутренней своей во вѣки ты не передашь земному звуку», по выраженію Баратынскаго. «Какъ сердцу высказать себя?»—вопрошаетъ Тютчевъ въ своемъ Silentium»:

«Какъ сердцу высказать себя?
Другому какъ понять тебя?
Пойметъ ли онъ, чѣмъ ты живешь?
—Мысль изреченная есть ложь».

О томъ же грустилъ и Лермонтовъ:

«Случится ли тебѣ въ завѣтный мигъ
Открыть въ душѣ, давно безмолвной,
Еще невѣдомый и дѣвственный родникъ,
Простыхъ и сладкихъ звуковъ полный,—
Не вслушивайся въ нихъ, не предавайся имъ,
Набрось на нихъ покровъ забвенья!
Стихомъ размѣреннымъ и словомъ ледянымъ
Не передашь ты ихъ значенья».

И даже Пушкинъ, даже онъ, этотъ могучій царь стиха, роп͡талъ на невозможность взаимопониманія и сочувствія и восклицалъ горестно:

«Блаженъ, кто про себя таилъ
Души высокія созданья...
Блаженъ кто молча былъ поэтъ!»

Можно ли говорить послѣ этихъ признаній о томъ, что цѣль искусства—служить средствомъ общенія между людьми? Нѣтъ, искусство непригодно для такой цѣли. И, пожалуй, этому можно лишь радоваться, такъ какъ очень часто художники оказываются гораздо ниже своихъ созданій, и зрители вкладываютъ въ нихъ такое богатство содержанія, о которомъ даже и не подозрѣвали сами творцы.

IV.

Но есть еще и иной взглядъ на цѣль искусства. Искусство,—говорятъ представители этого взгляда,—есть способъ *познанія сущности міра.* Такое воззрѣніе вытекаетъ изъ шопенгауеровскаго ученія о мірѣ, какъ о «представленіи», которое въ свою очередь, было обусловлено научными открытіями въ области естествознанія. Оно сводится, въ общихъ чертахъ, къ слѣдующему. Міръ, въ которомъ мы живемъ, на самомъ дѣлѣ вовсе не таковъ, какимъ онъ намъ представляется. Мы видимъ напримѣръ, лугъ, усѣянный цвѣтами и отливающій подъ лучами солнца десятками различныхъ красокъ: зеленыхъ, желтыхъ, голубыхъ, красныхъ и пр. Однако, вся эта картина, всѣ эти краски существуютъ въ томъ видѣ, въ какомъ онѣ намъ представляются, только въ нашемъ сознаніи, только внутри насъ. Внѣ насъ, какъ учитъ физика, въ природѣ нѣтъ ни свѣта, ни цвѣта, а есть лишь опредѣленныя колебанія особой матеріи—«мірового эфира», наполняющаго всю вселенную. Колебанія эти могутъ быть болѣе или менѣе быстрыми. Доходя до нашего глаза, колебанія эфира вызываютъ въ нашемъ мозгу впечатлѣніе того или иного цвѣта: колебанія въ 395 билліоновъ въ секунду кажутся намъ краснымъ цвѣтомъ, колебанія въ 509 билліоновъ въ секунду представляются намъ желтымъ цвѣтомъ, колебанія въ 763 билліона въ секунду вызываютъ въ насъ ощущеніе, которое мы называемъ фіолетовымъ цвѣтомъ и т. п. Но колебанія въ 800 или 900 билліоновъ въ секунду уже не воспринимаются нашимъ глазомъ, и мы не видимъ тѣхъ красокъ, которыя имъ соотвѣтствуютъ, и которыя мы видѣли бы, если бы нашъ глазъ былъ болѣе тонкимъ инструментомъ. Или возьмемъ другой примѣръ. Мы сидимъ въ концертномъ залѣ, зачарованные звуками «Лунной сонаты» Бетховена. Но знаете ли, что представляютъ собою эти божественные звуки? Это—всего лишь болѣе или менѣе быстрыя колебанія воздуха. Когда ихъ меньше 16 въ секунду или болѣе 30.000,—мы ихъ не замѣчаемъ, но между этими предѣлами наше ухо оказывается способнымъ улавливать и превращать ихъ въ звуки. Внѣ насъ не существуетъ музыки: вѣчная тишина царитъ въ природѣ, прорѣзаемая беззвучными струями воздушныхъ колебаній. Внѣ насъ не существуетъ красокъ: вѣчнымъ мракомъ окутана вселенная и въ этомъ мракѣ про-

носятся струи быстрыхъ колебаній эфира. Наше счастье, что у насъ оказались органы для воспріятія этихъ колебаній, иначе, какъ земляным червямъ, міръ представлялся бы намъ непроглядною, молчаливою тьмою.

Уже изъ этихъ двухъ примѣровъ вы видите, что та картина міра, которая намъ знакома при посредствѣ нашихъ органовъ чувствъ, очень далека отъ того, что есть на самомъ дѣлѣ. Мы знаемъ не самыя вещи, а лишь наши «представленія» о вещахъ. Если бы наши органы чувствъ были совершеннѣе и изощреннѣе, картина міра представлялась бы намъ иною: мы узнали бы сотни новыхъ красокъ, новыхъ звуковъ, новыхъ ароматовъ. Если бы у насъ было не пять внѣшнихъ чувствъ, а, напримѣръ, десять, мы узнали бы много такого, о чемъ не имѣемъ сейчасъ никакого понятія. Наши немногочисленные и ограниченные органы чувствъ даютъ намъ возможность охватить лишь маленькій уголокъ вселенной, но и этотъ уголокъ мы знаемъ не такимъ, какой онъ есть на самомъ дѣлѣ, а такимъ, какъ онъ намъ «представляется». Мы живемъ, такимъ образомъ, въ мірѣ призраковъ, созданныхъ нашимъ сознаніемъ, въ мірѣ символовъ, истинный смыслъ которыхъ скрытъ отъ насъ. «Весь видимый міръ,—говоритъ Бодлэръ,—лишь сокровищница образовъ и символовъ». Эту мысль, облеченную въ поэтическую форму, тотъ же поэтъ выразилъ и въ своемъ извѣстномъ стихотвореніи:

«Природа—дивный храмъ, гдѣ рядъ живыхъ колоннъ
О чемъ-то шепчется невнятными словами;
Лѣсъ темный символовъ знакомыми очами
На проходящаго глядитъ со всѣхъ сторонъ» *).

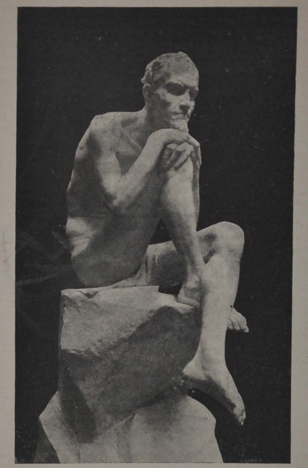
Что же скрывается за этимъ темнымъ лѣсомъ символовъ? Какая тайна просвѣчиваетъ позади этого призрачнаго міра, созданнаго нашими чувствами?

Мы стоимъ словно на берегу глубокаго озера. Длинные, гибкіе стебли вьются со дна его и распускаются на поверхности пышными, мерцающими цвѣтами. Мы любуемся этими цвѣтами, слушаемъ шелесты ихъ лепестковъ, шевелящихся подъ дуновеніемъ вечерняго вѣтра, вдыхаемъ ихъ ароматъ,—но что же таится тамъ, въ темной молчаливой и загадочной глубинѣ? Какъ туда проникнуть? Намъ отвѣчаютъ: путь туда—искусство.

То, что скрыто отъ сознанія простыхъ смертныхъ, постигается въ минуты вдохновенія и творческаго озаренія—художникомъ. «Самъ Творецъ,—по выраженію И. Е. Рѣпина,—посѣщаетъ и вдохновляетъ избранниковъ своихъ невидимо».

Вѣщіе сны снятся этимъ избранникамъ, имъ доступны откровенія вѣчной мудрости, непостижимой разсудкомъ, они разгадываютъ тайны, которыми полна вселенная,—а черезъ произведенія ихъ пріобщаемся къ этимъ тайнамъ и мы—зрители, лишенные творческаго дара.

*) La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.



Антокольскій. «Мефистофель» (къ стр. 42).

Художникъ изображаетъ не только внѣшность предметовъ, онъ стремится проникнуть въ самую сущность ихъ, раскрыть «душу» вещей, скрытую за внѣшней оболочкой. Искусство поднимаетъ ту завѣсу, то «покрывало Майи», которое закрываетъ отъ насъ таинственную сущность міра: въ этомъ—смыслъ искусства и его цѣль.

Чтобы достойнымъ образомъ обнаружить несостоятельность этого взгляда, намъ пришлось бы слишкомъ углубиться въ область метафизики и психологіи. Поэтому мы ограничимся лишь однимъ возраженіемъ, которое прямо вытекаетъ изъ всѣхъ нашихъ предыдущихъ разсужденій.

Очевидно, что изложенный выше взглядъ на искусство, какъ на способъ познанія міра, основанъ на убѣжденіи, что художественное произведеніе обладаетъ строго-опредѣленнымъ, разъ навсегда даннымъ содержаніемъ. Въ самомъ дѣлѣ, допустимъ, что художнику въ моментъ творческаго озаренія, дѣйствительно открывается таинственная сущность видимаго міра. Но, спрашивается: какимъ образомъ могъ бы постичь ее и зритель? Для этого нужно, чтобы онъ во всѣхъ подробностяхъ и со всѣми нюансами воспринялъ тѣ чувства и мысли, которыя вложилъ въ свое произведеніе художникъ; нужно, чтобы зритель почуялъ въ произведеніи именно то, что хотѣлъ выразить художникъ; нужно, словомъ, чтобы содержаніе художественнаго произведенія было для всѣхъ одинаковымъ, чтобы у каждаго зрителя оно возбуждало одни и тѣ же переживанія, и чтобы эти переживанія были какъ разъ тѣми самыми которыя владѣли художникомъ въ минуты творчества. Иначе тайна, открывшаяся художнику, останется непонятой зрителями и попрежнему скрытой отъ нихъ.

Можемъ ли мы принять такую точку зрѣнія? Нѣтъ, ибо она противорѣчитъ всему тому, что намъ извѣстно о сущности эстетическаго переживанія и о содержаніи художественнаго произведенія.

Мы постоянно подчеркивали, что воспріятіе не есть «повтореніе» творческаго процесса художника, что зритель вкладываетъ въ произведеніе не тѣ чувства и мысли какія владѣли художникомъ, что въ художественномъ произведеніи не одно, а много содержаній.

А разъ такъ, то ни о какомъ постиженіи міра черезъ искусство не можетъ быть и рѣчи...

V.

Попытаемся объяснить цѣль искусства, исходя изъ тѣхъ мыслей, которыя были развиты въ первомъ очеркѣ о сущности эстетическаго переживанія. Мы говорили тамъ, что художественное творчество и воспріятіе въ сущности одно и то же, что воспринимая произведеніе искусства, мы сами какъ бы становимся на время художниками. Разницу между творчествомъ художника и творчествомъ зрителя мы усматривали только въ исходныхъ пунктахъ: источникомъ перваго является собственная душа художника или полученныя имъ отъ природы впечатлѣнія; для второго же начальнымъ пунктомъ служитъ готовое произведеніе искусства.

Выходитъ, такимъ образомъ, что искусство замѣняетъ творчество тому, кто самъ по себѣ къ нему неспособенъ.

Черезъ искусство каждый изъ насъ получаетъ возможность пережить радость и муки творчества, которыя иначе были бы намъ недоступны. Но сказать такъ—значитъ ничего еще не объяснить, ибо возникаетъ вопросъ: а зачѣмъ человѣчеству нужно переживать эти радости и муки творчества? Быть можетъ, безъ нихъ наша жизнь была бы гораздо спокойнѣе и пріятнѣе? Къ чему намъ волненія, доставляемыя искусствомъ, когда у насъ и безъ того достаточно всякихъ волненій и тревогъ? Почему человѣкъ считаетъ эти переживанія цѣнными, почему онъ дорожитъ ими и стремится къ нимъ?

Въ первомъ очеркѣ мы обошли эти вопросы стороною. Мы отмѣтили только, что человѣкъ никогда не могъ отказаться отъ творчества, что съ незапамятныхъ временъ ему *зачѣмъ-то* нужны были творческія переживанія. А на вопросъ—*зачѣмъ*, мы отвѣтили: «здѣсь—тайна». Попробуемъ теперь эту тайну если не вполнѣ разгадать, то хоть сколько-нибудь ее осмыслить.

Толстой правъ, утверждая, что безъ искусства человѣкъ пребывалъ бы въ дикомъ звѣриномъ состояніи. Толстой правъ, подчеркивая, что искусство—не развлеченіе, а «условіе человѣческой жизни».

Дѣйствительно, человѣческое существованіе отличается отъ существованія чисто-животнаго наличностью высшихъ нематеріальныхъ интересовъ.

Кругъ потребностей животнаго ограничивается добываніемъ пищи и размноженіемъ. Человѣкъ никогда не могъ примириться съ такимъ существованіемъ и вѣчно пытался найти для него какую-либо высшую цѣль. Чисто-животное существованіе и борьба за кусокъ хлѣба всегда представлялись ему лишь средствомъ для достиженія какихъ-то иныхъ цѣнностей, не имѣющихъ ничего общаго съ тѣмъ матеріальнымъ міромъ, въ которомъ мы живемъ и дѣйствуемъ.

Мы говоримъ себѣ: не можетъ быть, чтобы жизнь была дана намъ для того только, чтобы прожить ее и умереть; она должна же имѣть какой-нибудь иной смыслъ; должно быть нѣчто высшее, для чего жизнь служила бы только средствомъ. Что же такое это «высшее», которое для человѣка дороже жизни, ради котораго онъ готовъ жертвовать собою? Для иныхъ это—родина, для другихъ—человѣчество, для третьихъ—наука, для четвертыхъ—истина, для пятыхъ—любимая женщина и т. д., и т. д.

Но бываетъ и такъ, что человѣкъ не находитъ оправданія для своего существованія въ какихъ-либо высшихъ цѣляхъ. Онъ живетъ лишь для того, чтобы прожить жизнь, посланную ему судьбою, не видя въ ней никакого иного смысла, кромѣ физіологическаго роста и умиранія.

Скука и уныніе поселяются обыкновенно въ душѣ такого человѣка. Онъ можетъ сказать о себѣ словами чеховскаго Иванова: «Съ тяжелою головою, съ лѣнивою душой, утомленный, надорванный, надломленный, безъ вѣры, безъ любви, *безъ цѣли*, какъ тѣнь, слоняюсь я среди людей и не знаю: *кто я, зачѣмъ живу, чего хочу?* И мнѣ уже кажется, что любовь—вздоръ, ласки приторны, что въ трудѣ нѣтъ смысла, что пѣсни и горячія рѣчи пошлы и стары. И всюду я вношу съ собою тоску,

холодную скуку, недовольство, отвращеніе къ жизни»...—Вотъ самочувствіе человѣка, не нашедшаго смысла своего существованія. Оно не можетъ быть инымъ, если, конечно, по своимъ нравственнымъ и умственнымъ качествамъ данный субъектъ хоть чѣмъ-нибудь отличается отъ животнаго. Какъ только человѣкъ дорастаетъ до сознанія, что отправленіе физіологическихъ функцій не есть конечный смыслъ его жизни, онъ долженъ найти для нея какую-нибудь иную цѣль, онъ обязанъ отвѣтить на вопросъ: «зачѣмъ живу?» И если отвѣта на этотъ вопросъ не находится, то понятно, что тоска, скука и отвращеніе къ жизни неизбѣжно становятся обычнымъ состояніемъ такого человѣка.

Но, по совѣсти говоря, многіе ли изъ насъ могли бы твердо и безъ колебаній отвѣтить на вопросъ о цѣли своей жизни, многимъ ли ясна эта цѣль, многіе ли знаютъ, зачѣмъ они живутъ? У многихъ ли изъ людей имѣется такое представленіе, которое было бы для нихъ *сердечной святыней*, которое органически срослось бы съ ними такъ, что отнять его у нихъ значило бы лишить ихъ жизни? Нѣтъ, это—удѣлъ избраннаго меньшинства. Лишь ничтожной части смертныхъ дано такое органическое знаніе своего назначенія, лишь немногія единицы изъ тысячъ подчиняютъ свою дѣятельность своему пониманію смысла жизни, отъ котораго ихъ не могутъ отвратить никакія внѣшнія силы. Однимъ словомъ, только для немногочисленныхъ избранниковъ жизнь является, дѣйствительно, средствомъ для достиженія какихъ-то высшихъ цѣлей. Мы говоримъ «высшихъ» потому, что ради нихъ приносятся въ жертву всѣ остальныя жизненныя блага.

Вспомните, напр., подвижничество первыхъ христіанъ: какое это удивительное зрѣлище нечеловѣческой силы, стойкости, духовной мощи, ломающей всѣ преграды, не поддающейся никакимъ страданіямъ! Костры, пытки, травля звѣрьми, медленное поджариваніе на угляхъ,—ничто, никакія муки не могли заставить ихъ отказаться отъ того пути, который указывало имъ ихъ пониманіе смысла жизни.

Конечно, большинство изъ насъ не только не могли бы слѣдовать по намѣченному пути съ такимъ мужествомъ, но даже просто указать, куда этотъ путь ведетъ.

Итакъ, все человѣчество можно раздѣлить на двѣ неравныя психологическія группы. Къ первой, малочисленной группѣ относятся люди, жизнь которыхъ озарена свѣтомъ высшей цѣли. Они служатъ ей, какъ жрецы, со страстной любовью, нѣжнымъ умиленіемъ и непоколебимой убѣжденностью. Это—пророки, религіозные реформаторы, подвижники, народные вожди, великіе художники, скульпторы, писатели и пр. Это—Іеремія, Достоевскій, Лютеръ, Маратъ, Бакунинъ, Рембрантъ, Жанна д'Аркъ, Микель-Анджело, Саванаролла.

Вторая группа—огромна, какъ океанъ. Это—толпа. Это—тѣ, кто не знаетъ своего «призванія» и, дѣйствительно, ни къ чему не призваны. Случай или расчетъ толкаютъ ихъ на тотъ или иной путь, на ту или иную практическую дѣятельность. Изо дня въ день, изъ года въ годъ они трудятся въ мастерскихъ и на фабрикахъ, гнутся въ конторахъ и банкахъ, строятъ, торгуютъ и пр., и пр. Цѣль этой дѣятельности, поглощающей всѣ силы многомилліонной человѣческой массы,—добыть необходимыя для существованія средства, удовлетворить свои потребности въ пищѣ, въ жилищѣ и

въ одеждѣ. Тутъ еще нѣтъ ничего спеціально-*человѣческаго*, ибо то же самое и по тѣмъ же мотивамъ дѣлаетъ всякое живое существо, начиная отъ муравья, хлопотливо собирающаго запасы разныхъ зеренъ, соломинокъ и крошекъ, и кончая тигромъ, бросающимся изъ засады на стадо антилопъ. Разница тутъ только во внѣшнихъ формахъ, *въ техникѣ* добыванія себѣ необходимыхъ средствъ, но по существу, со стороны внутренняго содержанія, нѣтъ никакого принципіальнаго различія между дѣятельностью какого-нибудь просвѣщеннаго банкира и дѣятельностью тигра или муравья; и въ томъ, и въ другомъ случаяхъ движущимъ мотивомъ является одинъ и тотъ же жизненный инстинктъ, одна и та же система жизненныхъ интересовъ.

Результатъ такого характера нормальной человѣческой дѣятельности можетъ быть двоякій: она ведетъ либо къ тупому мѣщанскому самодовольству, т.-е. къ животному чувству удовлетворенія внѣшнимъ житейскимъ благополучіемъ, либо—къ тому состоянію недовольства и отвращенія къ жизни, которое является неизбѣжнымъ удѣломъ натуръ чуткихъ и тонко-организованныхъ, натуръ, въ которыхъ «человѣческое властвуетъ надъ животнымъ».

Въ практической дѣятельности, въ ожесточенной борьбѣ за рубли или франки, люди этой категоріи не находятъ удовлетворенія. Они чувствуютъ потребность въ иной дѣятельности, направленной къ цѣлямъ высшаго порядка, озаренной свѣтомъ высшаго смысла. Но въ томъ-то и заключается весь трагизмъ ихъ положенія, что этотъ высшій смыслъ жизни остается навсегда отъ нихъ скрытымъ. Напрасно вопрошаютъ они съ тоской и болью: «Зачѣмъ живу? Куда стремлюсь?» Вопросы эти остаются безъ отвѣта, и судьба Иванова становится ихъ общею судьбою,—недаромъ этотъ чеховскій герой носитъ такую универсальную фамилію!

Итакъ, мы приходимъ, повидимому, къ выводу глубоко пессимистическому: «Если ты не рожденъ избранникомъ, если ты не Магометъ, и не Рембрантъ, и не Саванарола, то тебѣ предназначены два жребія: либо быть самодовольной свиньею, т.-е. остаться на ступени животнаго состоянія, либо—страдать отъ пустоты и безсмыслія жизни, вѣчно и жадно искать ея смысла и никогда не находить».

Такъ ли? Къ счастью—не такъ. Къ счастью, у человѣчества есть выходъ изъ этого безнадежнаго тупика, и этотъ выходъ даетъ ему *искусство*.

Искусство, сказали мы, замѣняетъ творческую дѣятельность тому, кто самъ по себѣ къ ней не способенъ. Созерцая произведеніе искусства, мы сами становимся на время творцами, мы превращаемся въ Рембрантовъ, Рафаэлей и Врубелей.

Искусство, такимъ образомъ, есть *вторая жизнь среди обычнаго существованія*, фантастическая, призрачная, вспыхивающая лишь на нѣсколько часовъ, но безпримѣрно выпуклая и яркая. Жизнь эта протекаетъ въ высшемъ, идеальномъ кругѣ бытія, и въ ней мы находимъ то удовлетвореніе, котораго не даетъ намъ обычное существованіе. Мы уходимъ въ искусство отъ реальной жизни съ ея борьбой, грубостью и матеріализмомъ, мы поднимаемся надъ уровнемъ животнаго существованія и переносимся въ тотъ *метафизическій* міръ, въ который нѣтъ доступа инымъ путемъ простому смертному.

Безъ искусства мы навсегда были бы замкнуты въ сферѣ животнаго состоянія, были бы «какъ звѣри», по выраженію Толстого, были бы просто особой, усовершенствованной породой млекопитающихъ. Лишь искусство превращаетъ двуногое млекопитающее въ Человѣка.

Вотъ, стало быть, цѣль искусства и назначеніе художника: поднимать людей надъ сферой животнаго состоянія, вырывать ихъ изъ условій матеріальной, физической жизни и переносить въ міръ высшихъ, метафизическихъ цѣнностей.

VI.

Но не таково ли и назначеніе *религіи*? Давать смыслъ жизни, превращать ее въ средство для достиженія высшихъ цѣнностей, поднимать человѣка надъ уровнемъ матеріальныхъ заботъ и обращать взоръ его къ небу,—не есть ли это скорѣе задача религіи, чѣмъ искусства?

Мы приходимъ, такимъ образомъ, къ необходимости разсмотрѣть оба эти явленія въ связи другъ съ другомъ, сравнить ихъ между собою и воздать каждому по заслугамъ его. Возьмемъ конкретные примѣры.

Совсѣмъ недавно еще русская интеллигенція пережила періодъ такъ называемыхъ «религіозныхъ исканій». Это было естественнымъ завершеніемъ того духовнаго банкротства, того разочарованія и нравственной усталости, которыя охватили общество послѣ 1905 года. Мрачное и тоскливое состояніе духа выражалось преимущественно въ плаксивыхъ жалобахъ и недоумѣнныхъ вопросахъ:

«Отчего мы утомились?—спрашивала себя русская интеллигенція, подобно одному чеховскому герою.—Отчего мы къ 36—35 годамъ становимся уже полными банкротами? Отчего одинъ гаснетъ въ чахоткѣ, другой пускаетъ пулю въ лобъ, третій ищетъ забвенія въ водкѣ, картахъ, четвертый, чтобы заглушить страхъ и тоску, цинически топчетъ ногами портретъ своей чистой, прекрасной молодости? Отчего мы, упавши разъ, не стараемся подняться и, потерявши одно, не ищемъ другого? Отчего?»

Отвѣтъ на эти вопросы былъ въ общихъ чертахъ таковъ: оттого мы пришли въ какой-то моральный тупикъ, что мы попали въ лапы холоднаго скептицизма, что у насъ нѣтъ вѣры, нѣтъ Бога, нѣтъ сердечной святыни. Чтобы жить, надо во что-нибудь вѣрить или быть толстокожимъ мѣщаниномъ, двуногимъ животнымъ въ стилѣ западно-европейскаго буржуа. Спуститься до этого послѣдняго состоянія русская интеллигенція не могла. Значитъ, ей оставалось только попытаться создать себѣ новую вѣру, найти себѣ новаго Бога, которому можно было бы служить со всѣмъ пыломъ религіозной страсти и въ служеніи этомъ вновь обрѣсти потерянный смыслъ жизни.

Такъ начались пресловутыя «религіозныя исканія». Было написано множество статей и книгъ, было произнесено множество рѣчей во всякихъ религіозно-фило-

софскихъ обществахъ, но этимъ дѣло и кончилось. Проницательные люди сразу же разгадали, что ни къ какому иному результату религіозныя исканія не приведутъ, что занятіе это безцѣльное и глупое, что религіи не создаются путемъ остроумныхъ статей или глубокомысленныхъ преній. Теперь мы видимъ, насколько эти предсказанія были справедливы: изъ религіозныхъ исканій, дѣйствительно, ничего не вышло.

Иначе, конечно, и быть не могло. Причину такой неизбѣжной безплодности религіозныхъ исканій превосходно вскрылъ извѣстный психологъ Вильямъ Джемсъ въ своей замѣчательной книгѣ—«Многообразіе религіознаго опыта».

Изъ его изслѣдованій выясняется, что вѣра есть особаго рода *талантъ*, который дается лишь очень немногимъ людямъ. Это—люди совершенно особаго рода, съ особой психикой, съ особымъ складомъ характера, люди «не отъ міра сего» въ полномъ смыслѣ слова.

Джемсъ изслѣдовалъ религіозныя переживанія цѣлаго ряда лицъ, которыхъ можно считать ярко выраженными религіозными типами. Это—люди, для которыхъ религія является не простой житейской привычкой, а подлинной «сердечной святыней», кладущей отпечатокъ на всю ихъ жизнь и дѣятельность. Изученіе переживаній людей этого типа привело Джемса къ выводу, что для такихъ истинно-религіозныхъ натуръ всѣ ихъ религіозныя представленія о Богѣ, о душѣ, о безсмертіи и пр. являются совсѣмъ не отвлеченными понятіями, не построеніями разсудка, но такими же *реальными*, осязательными вещами, какъ предметы видимаго міра. Люди этого типа самымъ реальнымъ образомъ ощущаютъ соприкосновеніе съ Божествомъ, они слышатъ неземные голоса, ихъ посѣщаютъ видѣнія, они нерѣдко видятъ Бога и бесѣдуютъ съ нимъ запросто, какъ съ добрымъ знакомымъ.

Здѣсь не мѣсто приводить собранный Джемсомъ фактическій матеріалъ. Желающіе могутъ съ нимъ ознакомиться непосредственно. Для нашей цѣли достаточно указать, что лица, о которыхъ говоритъ Джемсъ, испытываютъ переживанія, совершенно недоступныя большинству людей. Они какъ бы надѣлены особымъ добавочнымъ органомъ религіознаго чувства, органомъ, который у нормальныхъ людей отсутствуетъ. Существа, которыхъ мы съ вами не можемъ даже конкретно представить себѣ, для людей религіознаго типа такъ же достовѣрны и реальны, какъ предметы домашняго обихода. Такое непосредственное ощущеніе Божества и общеніе съ нимъ Джемсъ называетъ религіознымъ *опытомъ* и считаетъ такой опытъ *фундаментомъ* всякой религіи. Религія можетъ вырасти только изъ мистическаго опыта,—опытъ же этотъ является достояніемъ немногихъ, исключительныхъ натуръ. Вотъ почему никакія теоретическія «исканія» не могутъ дать желанныхъ результатовъ. Религіознымъ человѣкомъ надо родиться. «Религіозность—говоритъ В. Розановъ—есть стиль человѣка, стиль построенія его души, и она сказывается во всякой мелочи... Религіознаго человѣка я узнаю, когда онъ разсказываетъ, какъ купилъ вещь на базарѣ...»

«Сдѣлаться» религіознымъ такъ же невозможно, какъ сдѣлаться опернымъ пѣвцомъ, если сама природа не позаботилась о томъ, чтобы вдохнуть въ васъ какую-то, одной ей извѣстную искру.

Вотъ причина полнѣйшаго неуспѣха нашихъ «религіозныхъ исканій».

Вотъ почему религія не можетъ дать выхода изъ того моральнаго тупика, о которомъ мы говорили выше. Она не можетъ, подобно искусству, вывести обыкновенныхъ людей изъ сферы животнаго, физіологическаго существованія и открыть имъ доступъ въ міръ высшихъ цѣнностей.

Эту задачу беретъ на себя искусство, въ этомъ его смыслъ и назначеніе. Черезъ него мы конкретно вступаемъ въ соприкосновеніе съ міромъ метафизическихъ цѣнностей, которыя осмысливаютъ наше бытіе и которыя черезъ религію доступны лишь ничтожному числу особо-устроенныхъ людей.

Религія для избранныхъ, искусство же—для всѣхъ.

Вадимъ Лѣсовой.

▪ ▪ ▪

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРІИ ЖИВОПИСИ.

ОЧЕРКЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

(Окончаніе).

Мозаики конца IX и X вѣка намъ извѣстны лишь по дошедшимъ до насъ восторженнымъ описаніямъ современниковъ. Мы знаемъ, что послѣ побѣды надъ иконоборцами основатель Македонской династіи Василій I положилъ начало новому расцвѣту религіознаго искусства. Къ этому періоду принадлежатъ нѣкоторыя мозаики св. Софіи въ Константинополѣ, которыя удалось зарисовать при реставраціи храма въ XIX вѣкѣ. Этого, конечно, слишкомъ недостаточно для того, чтобы вы могли судить, насколько искусство это удалилось отъ своихъ первообразовъ.

XI вѣкъ, напротивъ, оставилъ намъ сравнительно значительное число памятниковъ: св. Софія, въ Кіевѣ, монастырь Дафнэ, въ Греціи, близъ Аѳинъ, храмъ въ Серрэсѣ, а въ Македоніи, св. Лука въ Фокидѣ, въ Греціи (рис. 37—39). Изъ описанія этихъ памятниковъ, когда ни время, ни разрушительная рука человѣка еще ихъ не коснулись, мы усматриваемъ, что измѣненія, внесенныя художниками второго періода въ полученное ими отъ V и VI вѣковъ наслѣдіе, касаются лишь порядка распредѣленія на стѣнахъ и на сводахъ различныхъ евангельскихъ сценъ, расположенія группъ, атрибутовъ того или иного святого и т. под., при чемъ художники руководствовались исключительно религіозно-догматическими соображеніями, а вовсе не художественными. Что же касается чисто эстетической стороны, то мозаики XI вѣка и XII вѣка мало чѣмъ отличаются отъ произведеній V и VI вѣковъ: та же цвѣтистость, тѣ же спокойныя, размѣренныя движенія, тѣ же фигуры торжественно-строгія, тѣ же прозрачные лики, словно безплотные.

Но, безъ сомнѣнія, несмотря на господство единаго стиля, выступаютъ индивидуальныя различія художниковъ; чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно сравнить съ рис. 39 (Серрэсъ: причащеніе апостоловъ, фрагментъ) рис. 27 (св. Софія въ Кіевѣ: тотъ же сюжетъ).

Италія сохранила намъ образцы мозаикъ XII вѣка въ сициліанскихъ церквахъ: Палатинская часовня, соборъ въ Монреалѣ, соборъ въ Кефалу. Къ концу XI вѣка относятся тоже первыя мозаики св. Марка въ Венеціи; позднѣйшія принадлежатъ уже XIII и XIV вѣкамъ. Мозаики въ Сициліи и Венеціи, быть можетъ, самыя обширныя и богатыя изъ сохранившихся созданій Византіи; но онѣ значительно уступаютъ греческимъ мозаикамъ XI вѣка по изяществу исполненія, искренности и глубинѣ вдохновенія.

Интересно отмѣтить, что въ XIV вѣкѣ, подъ вліяніемъ усиливающихся тогда въ Западной Европѣ реалистическихъ тенденцій и вырабатывающейся новой техники, византійскіе художники стремятся измѣнить свой стиль въ сторону реализма и берутся даже за разрѣшеніе сложныхъ перспективныхъ задачъ. Усилія эти, однако, почти всегда оказываются тщетными. Не въ этой плоскости лежала цѣнность византійскаго искусства, и, конечно, попытки заставить его служить новымъ вкусамъ и удовлетворять новымъ требованіямъ—не могли удаться.

* * *

Миніатюра—египетскаго происхожденія. Первыми книжными иллюстраціями, какъ указывалось уже во второмъ изъ этихъ очерковъ, были рисунки на папирусныхъ свиткахъ, содержащихъ текстъ священной Книги Мертвыхъ. Позднѣе искусство это въ особенности было развито въ Александріи при Птоломеяхъ; изъ Александріи оно распространилось и на Западъ (Римъ), и на Востокъ (Константинополь).



Рис. 37. Мозаика собора св. Софіи, въ Кіевѣ.

Уже въ Александріи, въ этомъ центрѣ эллинистической культуры, искусство миніатюры подверглось сильному воздѣйствію греческихъ традицій; отъ египетскаго его происхожденія не осталось никакихъ слѣдовъ: позы, выраженіе лицъ, драпировки, группировка фигуръ, все — греческаго, классическаго стиля. Здѣсь, очевидно, вліяніе пластики и монументальной живописи. Къ сожалѣнію, мы лишены возможности судить въ полной мѣрѣ о миніатюрѣ этой первой, до-христіанской эпохи, служившей предметомъ подражанія, повторенія и источникомъ вдохновенія для послѣдующихъ временъ, ибо оригиналы этой эпохи не сохранились, и мы имѣемъ лишь позднѣйшія копіи съ нихъ. Самая древняя изъ этихъ копій относится уже къ 345 г. послѣ Р. Хр. Это—календарь, исполненный въ Римѣ. Изъ другихъ копій съ античныхъ оригиналовъ у насъ имѣются иллюстраціи къ нѣкоторымъ произведеніямъ греческихъ и римскихъ поэтовъ—Гомера, Виргилія; затѣмъ—медицинскія книги, сочиненія миѳологическаго содержанія.

Чѣмъ позднѣе сдѣлана копія, тѣмъ дальше она удаляется отъ античнаго стиля, тѣмъ грубѣе и несовершеннѣе ея исполненіе и въ отношеніи рисунка, и въ отношеніи раскраски.

Конечно, распространеніе христіанства и возникновеніе обширной христіанской литературы должно было вызвать широкое развитіе религіозной миніатюры: появляются иллюстрированныя Библіи, Евангелія, псалтыри; затѣмъ иллюстраціи къ сочиненіямъ великихъ отцовъ церкви, богослужебныя книги и т. под.

Развитію религіозной миніатюры содѣйствовали очень, кромѣ чисто эстетическихъ соображеній, мотивы религіозные: какъ выразился патріархъ Никифоръ, миніатюристъ дѣлаетъ то же, что и переписчикъ текста; оба, каждый на своемъ языкѣ, поучаютъ о томъ же. Мысль, очевидно, подобная той, которая руководила христіанскими художниками при расписываніи стѣнъ катакомбъ: дать поученіе, а также—символическій образъ христіанской истины.

Религіозная миніатюра Византіи находилась подъ двоякимъ вліяніемъ: съ одной стороны, моделью для нея служили пропитанныя эллинистическими традиціями копіи съ произведеній Александрійской эпохи; съ другой,—церковныя фрески и мозаики монументальнаго стиля. Иногда вліянія эти смѣшивались, впрочемъ, внѣшнимъ лишь образомъ, иногда—дѣйствовали отдѣльно.

Разительный примѣръ послѣдняго рода—двѣ миніатюры, воспроизведенныя на нашихъ рис. 40 и 41. Первая, типичный образецъ эллинистическаго стиля, принадлежитъ къ, такъ называемому, Парижскому псалтырю (X вѣка) и изображаетъ Давида, играющаго на арфѣ; образцомъ, очевидно, служилъ какой-нибудь Орфей. Вторая—изображающая императора Никифора Ботоніата и супругу его, императрицу Марію, служила заглавнымъ листомъ къ Поученіямъ св. Іоанна Златоуста. Рукопись эта была преподнесена самому императору (XI вѣкъ). Миніатюристъ въ этомъ случаѣ, конечно, находился подъ вліяніемъ монументальнаго стиля.



Рис. 38. Мозаика монастыря Дафнэ, близъ Аѳинъ.

Обыкновенно миніатюры вставлялись въ самый текстъ или же наносились на поля; иногда онѣ исполнялись на отдѣльныхъ листахъ, пришиваемыхъ затѣмъ къ тексту. На заглавномъ листѣ иногда изображался портретъ автора въ рамкѣ архитектурнаго характера или составленной изъ гирляндъ, цвѣтовъ, плодовъ, различныхъ животныхъ. Такія же рамки обрамляли часто самый текстъ. Во всѣхъ этихъ орнаментахъ проявляется все еще жизненное вліяніе греко-римскихъ традицій, и легкая архитектура заставокъ и концовокъ повторяетъ еще призрачныя колонки и аркады помпеянскихъ фресокъ. Особой роскошью отдѣлки отличаются псалтыри, такъ называемой, «аристократической» группы, исполненные для императоровъ, придворныхъ, высшихъ священнослужителей. Гораздо болѣе скромный характеръ носитъ группа псалтырей, типичнымъ образцомъ которыхъ является «Хлудовскій» псалтырь, нынѣ въ Москвѣ (Хлудовская группа).

IV.

Живопись на Западѣ до конца XII в.

Если труднымъ представляется опредѣлить тѣ различныя вліянія, которыя способствовали образованію и развитію ранняго христіанскаго и византійскаго искусства, то еще болѣе мы встрѣчаемъ затрудненій при изслѣдованіи происхожденія того искусства, которое развивалось на Западѣ—во Франціи, въ Германіи, въ Англіи—послѣ паденія Западно-Римской имперіи вплоть до послѣдней четверти XII в.; т.-е до конца, такъ называемаго, Романскаго періода.

Мы не располагаемъ достаточными фактическими данными: живописныхъ памятниковъ этой эпохи у насъ нѣтъ совсѣмъ, за исключеніемъ миніатюръ. Однако, въ это именно время зрѣло искусство, которое позднѣе, въ XIV, XV в.в. расцвѣло столь пышнымъ цвѣтомъ. До тѣхъ поръ, пока господствовала теорія, учившая, что искусство средневѣковья, какъ варварское, не имѣло никакой цѣнности, и что Возрожденіе явилось лишь возвратомъ къ античности, вопросъ о происхожденіи ранней средневѣковой живописи и объ источникахъ, питавшихъ художественную жизнь этой эпохи, представлялъ мало интереса. Теперь, однако, мы стоимъ, какъ указывалось уже, на иной точкѣ зрѣнія, и поставленный выше вопросъ полонъ для насъ важнаго значенія.



Рис. 39. Мозаика церкви въ Серрэсѣ.

Нѣтъ сомнѣнія, что въ продолженіе всего ранняго средневѣковья, т.-е. до конца XII в., византійское искусство не переставало оказывать могучее вліяніе на искусство Западной Европы, но черезъ Византію продолжало, такимъ образомъ, дѣйствовать и эллинистическое искусство, носитель античныхъ традицій. Для художниковъ Западной Европы, пытавшихся въ IX, XI в.в. вновь учиться у древнихъ, не было другого пути, кромѣ Византіи, и потому частичныя возрожденія, которыя извѣстны подъ именемъ Каролингскаго и Оттоновскаго, представляютъ не что иное, какъ попытки воспринять и переработать заложенные въ византійскомъ искусствѣ принципы.

Черезъ Византію же, а отчасти и непосредственно изъ Сиріи, распространялись въ Германіи, во Франціи, въ Англіи восточные мотивы, вліяніе которыхъ сказывается въ особенности на орнаментахъ, какъ скульптурныхъ, такъ и живописныхъ.

Но совершенно неразрѣшимымъ при настоящемъ состояніи нашихъ знаній представляется вопросъ о томъ, какая роль въ развитіи средневѣкового искусства принадлежитъ самимъ «варварамъ», обрушившимся на Западную Римскую имперію. Вѣдь всѣ эти франки, бургунды, аллеманы, вестготы, визиготы, лонгобарды и саксонцы, будущіе французы, германцы, англичане, имѣли свой художественный вкусъ, свой эстетическій темпераментъ; у нихъ были свои мотивы, свой стиль, конечно. Но мы не можемъ объ этомъ судить и принуждены ограничиваться предположеніями.

Что художественныя творческія силы этихъ народовъ, во всякомъ случаѣ, были велики, доказываетъ весь дальнѣйшій ходъ искусства на Западѣ.

Церкви и дворцы эпохи, слѣдовавшей за переселеніемъ народовъ (Карла Великаго, напримѣръ), были обильно украшены живописью и мозаиками; объ этомъ говорятъ намъ литературные источники, свидѣтельствующіе даже о существованіи картинъ въ строгомъ значеніи этого слова, т.-е. изображеній, написанныхъ на деревянныхъ переносныхъ доскахъ. Но отъ всего этого ничего не осталось, и намъ нужно дойти до конца X в., чтобы встрѣтить первый сохранившійся до нашихъ дней памятникъ монументальной живописи ранняго средневѣковья: это—фрески церкви св. Георгія на островѣ Рейхенау, одномъ изъ центровъ, такъ называемаго, Оттоновскаго возрожденія. По стилю своему эти фрески мало чѣмъ отличаются отъ современныхъ имъ миніатюръ; это, въ сущности,—лишь увеличенныя до громадныхъ размѣровъ миніатюры.



Рис. 40. Давидъ, играющій на арфѣ (Парижскій псалтырь).

Иной уже характеръ представляютъ фрески церкви св. Савэна во Франціи (XI в.), самые древніе изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ романской стѣнной живописи. Фрески эти, къ счастью, сохранились достаточно хорошо, чтобы мы могли судить о стилѣ ихъ, рисункѣ, композиціи, краскахъ. Въ разныхъ областяхъ Франціи были найдены въ послѣднее время еще другія церковныя фрески той же эпохи, но онѣ сохранились гораздо хуже.

На фрескахъ св. Савэна все еще отражаются византійскія вліянія (рис. 42), преимущественно, въ стилѣ отдѣльныхъ фигуръ (напримѣръ, Богоматерь на нашемъ рисункѣ), въ техникѣ; но есть и различія: на нѣкоторыхъ фрескахъ одежды развѣ-

ваются съ такой свободой и естественностью, секретъ которыхъ уже давно былъ потерянъ византійскими художниками; новымъ представляется, напримѣръ, и характерное движеніе Іоанна на воспроизведенной нами фрескѣ; оригиналенъ и монументаленъ, но простъ, чуждый византійской торжественной пышности, общій стиль этихъ прекрасныхъ фресокъ, послужившихъ, повидимому, моделью для многихъ церковныхъ декораторовъ, работавшихъ въ этой области Франціи.

Среди твореній ихъ сравнительно лучше сохранились нѣкоторыя фрески церкви въ Монморильонѣ (XII в.). Тутъ, на ряду съ ученическими копіями византійскихъ образцовъ, мы сталкиваемся съ первымъ проявленіемъ религіозной лирики. Здѣсь впервые суровый строй далекихъ отъ всего земного божественныхъ образовъ нарушается вторженіемъ какого-то очень человѣческаго чувства: Богоматерь, держа на колѣняхъ своихъ Младенца, чисто материнскимъ движеніемъ цѣлуетъ нѣжно Его руку, въ то время, какъ другую руку Онъ протягиваетъ св. Екатеринѣ. Въ этомъ жестѣ—предвѣстіе новой эпохи.

ОЧЕРКЪ ПЯТЫЙ.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ПЕРЕДЪ ВОЗРОЖДЕНІЕМЪ.

Если мы попытаемся охарактеризовать живопись минувшей эпохи, въ самыхъ общихъ чертахъ, конечно, то мы найдемъ, что она, эта живопись, прежде всего *не носила національнаго* характера: на всемъ почти пространствѣ Средней Европы, включая и сѣверную Италію, царствовалъ почти одинъ и тотъ же стиль, одинъ и тотъ же вкусъ, одинъ идеалъ искусства, одно пониманіе его задачъ, одни художественные пріемы. Съ самаго начала среднихъ вѣковъ безусловно стали сказываться своеобразные вкусы и особенности художественнаго творчества различныхъ народовъ, заселяющихъ Европу; но сказывались они спорадически, очень неувѣренно и слабо, тотчасъ парализуемые всюду распространеннымъ, усердно культивируемымъ при дворахъ и монастыряхъ, единымъ, основаннымъ на традиціи церковной и политической, религіознымъ стилемъ, регламентированнымъ до малѣйшихъ подробностей. Въ связи съ этимъ находится и *безличный* характеръ этого искусства. Не случайность, конечно, что эпоха эта не сохранила намъ почти ни одного имени. Мы можемъ иногда опредѣлить болѣе или менѣе точно, къ какой школѣ принадлежитъ та или другая фреска или миніатюра, но личности художника, за очень рѣдкими исключеніями, мы опредѣлить не въ состояніи,—до того однообразно это искусство, до того общій стиль его подчинилъ себѣ индивидуальность художника. Можно думать, что, какъ то было и въ Египтѣ (очеркъ II), миніатюристъ, живописецъ не только не стремился быть самостоятельнымъ, оригинальнымъ, но, напротивъ, считалъ высшимъ своимъ достиженіемъ совершенное подчиненіе произведенія освященнымъ традиціей канонамъ; все своевольное, личное, отъ индивидуальности исходящее при этомъ тщательно вытравлялось. Ранняя средневѣковая и романская живопись носила, такимъ образомъ, традиціонный, неподвижный характеръ; измѣнялась она очень медленно, и измѣненія

эти состояли въ томъ лишь, что одинъ авторитетъ замѣнялся другимъ, одни обязательныя правила—иными, не менѣе обязательными, одна традиція—ссылкой на другую.

Къ внѣшнему міру, къ природѣ, со всѣмъ ея многообразіемъ, искусство это выработало очень опредѣленное отношеніе: всѣ формы трактуются имъ или какъ символъ, или какъ орнаментъ. Уже катакомбнымъ искусствомъ была утеряна эта любовь къ предметности, къ каждому отдѣльному явленію природы, какъ къ таковому, которымъ сильно античное искусство. Художникъ ранняго средневѣковья изображаетъ виноградную вѣтвь, напримѣръ, тогда лишь, когда ему нуженъ извѣстный орнаментъ для заполненія или обрамленія нѣкоторой плоскости, или же когда онъ хочетъ выразить символически опредѣленную христіанскую идею. Мысль изобразить вѣтвь, дерево, животное не орнаментально и не въ видѣ символовъ, а такими, какими они являются на самомъ дѣлѣ, была ему совершенно чужда.


Рис. 41. Императоръ Никифоръ и императрица Марія (Поученіе Іоанна Златоуста).

Искусство это было въ корнѣ религіозное, но религіозность эта была очень своеобразна. Лучшіе образцы, созданные византійскими художниками и ихъ послѣдователями на Западѣ,—грандіозны, величественны, прекрасны особой, строгой, сверхземной красотой, но они—нечеловѣчны; передъ ними вѣрующіе могли падать на колѣни, трепетно молиться, благоговѣйно преклониться и смириться, но слишкомъ далеки и высоки они были, чтобы внушить къ себѣ болѣе нѣжныя и восторженныя любовныя чувства.

Іисусъ и Марія—Царь и царица небеснаго царства. Облаченные въ богатыя, сверкающія драгоцѣнными камнями одежды, они сидятъ въ величественной позѣ на золотыхъ тронахъ. Вокругъ нихъ расположились въ строгомъ, заранѣе навсегда опредѣленномъ порядкѣ всѣ обитатели небеснаго царства: ангелы, святые, апостолы, мученики. Мы уже отмѣчали, что въ катакомбахъ никогда почти не попадаются изображенія страданій Христа или казней мучениковъ. Позднѣе изображенія эти появились, но художники трактовали ихъ такимъ образомъ, что они не могли внушать ни боли, ни ужаса, ни состраданія, ни восторженной, благодарной любви молящемуся, но уносили его мысль въ міръ иной, въ міръ высшій и таинственный, гдѣ Христосъ, окруженный этими мучениками, царствуетъ во всей славѣ своей. Все земное, все мучительное, бѣдное, больное не коснулось точно никогда обитателей того горняго міра.

Византійскій художникъ, исполнившій мозаику въ монастырѣ Дафнэ, изображающую распятіе, не трогаетъ, не волнуетъ и не мучитъ, ибо для него—это только символъ, который долженъ раскрыть тайну Христа, Спасителя и Владыки вселенной.

Лишь понявъ то, чѣмъ было раннее христіанское, византійское и романское искусство, мы поймемъ тотъ процессъ превращенія, который привелъ къ искусству слѣдующаго періода. Дѣйствительно, достаточно въ сдѣланной нами характеристикѣ замѣнить одни опредѣленія противоположными, чтобы понять искусство слѣдующаго періода.

Начиная съ XIII вѣка, искусство становится *національнымъ*, и все ярче выражается въ немъ самостоятельный духъ, творческая оригинальность каждаго отдѣльнаго народа. Художественныя судьбы итальянцевъ, французовъ, англичанъ, германцевъ отсюда расходятся, и каждому народу пришлось выработать свое, собственное. Конечно, происходили заимствованія, конечно, одни продолжали оказывать вліяніе на другихъ, но заимствованное перерабатывалось, согласно собственнымъ традиціямъ, согласно мѣстнымъ требованіямъ и вкусамъ, но, подчиняясь чужеземному вліянію, художники данной страны не теряли и своего лица. Именно поэтому мы отнынѣ будемъ разсматривать искусство каждой страны отдѣльно.



Рис. 42. Фреска въ церкви св. Савэна (сцена изъ Апокалипсиса).

Вмѣстѣ съ тѣмъ, въ искусствѣ начинаетъ играть роль индивидуальность художника; періодъ безличнаго искусства кончается. Передъ нами отнынѣ не анонимы, одинъ на другого почти всѣ похожіе, не школы, но самостоятельные художники. Въ исторіи живописи появляются имена.

Мѣняется существенно и отношеніе къ природѣ: зарождается реализмъ, возникаетъ стремленіе къ воспроизведенію дѣйствительности такой, какая она есть. Эта дѣйствительность теперь уже не разсматривается какъ символъ, и предметы уже больше не трактуются только орнаментально, но все съ большей силой проявляется любовь къ реальному міру, къ вещамъ, къ животнымъ, къ человѣческому тѣлу и къ одеждамъ его.

Подъ вліяніемъ вдохновенной проповѣди св. Франциска Ассизскаго и его учениковъ, явившихся выразителями религіозныхъ потребностей народныхъ массъ, глубокому измѣненію подвергается религіозное сознаніе, а въ связи съ нимъ—и религіозная живопись. Вмѣсто Христа Пантократора, Владыки вселенной, является на фрескахъ, на картинахъ Христосъ страдающій, Христосъ человѣкъ. Небесная Царица, Богородица, становится любящей Своего Ребенка женщиной или молящейся за людей

Дѣвой. Она ничего не теряетъ въ своей ясности, въ своемъ величіи даже, но выраженіе ея смягчается нѣжными человѣческими чувствами. Лики святыхъ и ангеловъ сіяютъ добротой и умиленностью. Про религіозные образы этой эпохи одинъ критикъ выразился въ томъ смыслѣ, что они низвели небо на землю. Правильнѣе было бы сказать, что они осіяли земное небеснымъ и освятили земное.

* * *

Всѣ указанныя здѣсь, въ этой краткой общей характеристикѣ, измѣненія происходили очень медленно, вовсе не равномѣрно и не параллельно. Въ томъ періодѣ, который насъ здѣсь спеціально интересуетъ,—въ XIII и XIV вѣкахъ реалистическія тенденціи были еще очень слабы; онѣ проявлялись временами у отдѣльныхъ художниковъ, какъ мы увидимъ, но не ими можно опредѣлить характеръ искусства этой эпохи. Расцвѣтъ реализма наступилъ лишь позднѣе, въ XV вѣкѣ, въ, такъ называемомъ, кватроченто (по итальянски; т.-е. въ 1400-хъ годахъ). Зато новое религіозное искусство именно въ XIII вѣкѣ создало прекраснѣйшіе свои образы. Начиная уже съ XIII вѣка, опредѣляются характерныя черты итальянскаго искусства, слѣдующаго отнынѣ по самостоятельному пути. Тогда же именно мы впервые сталкиваемся съ личнымъ началомъ въ живописи.



Рис. 43. Мадонна Чимабуэ (во Флорентійской академіи).

Къ началу XIII вѣка Италія въ художественномъ отношеніи находилась въ полной зависимости отъ Византіи. Стиль византійскихъ мозаистовъ и живописцевъ царствуетъ безраздѣльно на всемъ полуостровѣ. Мѣстные художники—лишь ученики грековъ, и лучшіе изъ нихъ стремятся только къ возможно болѣе точному воспроизведенію восточныхъ образцовъ. Однако, репутація итальянскихъ художниковъ была не очень высока, и, когда папа Гонорій III хочетъ закончить мозаику церкви св. Павла въ Римѣ, онъ принужденъ пригласить, черезъ посредство венеціанскаго дожа, греческихъ художниковъ.

Сильно еще сказывается византійское вліяніе и на произведеніяхъ первыхъ великихъ итальянскихъ мастеровъ: флорентійца *Чимабуэ* и римлянина *Каваллини*.

Біографіей Чимабуэ открывается сочиненіе итальянца Вазари «Жизнь лучшихъ живописцевъ, скульпторовъ и архитекторовъ», появившееся въ 1550 г. и служащее до сихъ поръ одним изъ главныхъ источниковъ при изученіи итальянской живописи. «Подъ безконечнымъ потокомъ страданій, разрушившимъ и потопившимъ несчастную Италію, не только погибли всѣ памятники, достойные этого имени, но, что еще важнѣе, исчезли всѣ артисты; когда, по волѣ Божіей, родился въ городѣ Флоренціи, въ 1240 г., чтобы впервые освѣтить искусство живописи, Джованни, названный Чимабуэ, изъ благородной семьи Чимабуэ, очень извѣстной въ то время».—Этими словами начинаетъ Вазари свое повѣствованіе. Изъ картинъ Чимабуэ мы знаемъ только двѣ (подлинность ихъ, впрочемъ, нѣкоторыми критиками оспаривается); обѣ изображаютъ одинъ и тотъ же мотивъ: Богородица съ Младенцемъ сидитъ на тронѣ, окруженная ангелами; фонъ—золотой (рис. 43). Несмотря на общій византійскій характеръ этихъ произведеній, замѣтны въ нихъ и новыя вѣянія: на головѣ Мадонны не сіяетъ корона, но легкими складками ложится темное покрывало; выраженіе лица—мягкое, лишенное прежняго строгаго величія. Но, въ особенности, хороши ангелы: ихъ позы—непринужденны и свободны; гибкія фигуры ихъ четко выдѣляются на золотомъ фонѣ.



Рис. 44. Голова Христа. Фреска Каваллини въ церкви св. Цециліи.

Однако, не въ этихъ переносныхъ иконахъ цѣнность творчества Чимабуэ, но въ тѣхъ фрескахъ, которыми онъ украсилъ церковь въ Ассизи, построенную на мѣстѣ, гдѣ похороненъ былъ св. Францискъ, и ставшую истинной родиной итальянскаго искусства. Къ сожалѣнію, фрески Чимабуэ чрезвычайно пострадали отъ сырости, и краски ихъ почти совершенно выцвѣли.

Лучшее, быть можетъ, изъ этихъ произведеній, въ общемъ пропитанныхъ византійскими традиціями, Распятіе, гдѣ Чимабуэ достигаетъ впервые громадной силы драматическаго выраженія; въ первый разъ живопись заговорила такимъ языкомъ, потрясая и умиляя зрителей.

Но тутъ же, рядомъ съ фресками Чимабуэ, своды базилики покрываютъ образы иного стиля; они принадлежатъ, по всей вѣроятности, кисти римскихъ живописцевъ и самаго талантливаго среди нихъ—Каваллини. Еще не очень давно произведенія этого художника и мозаиста считались совершенно утерянными; однако, при реставраціи церкви св. Цециліи въ Римѣ была обнаружена цѣлая серія его фресокъ. Находясь еще, подобно Чимабуэ, подъ вліяніемъ византійскаго стиля, Каваллини уже стремится къ реализму и даже, иногда, къ воспроизведенію пространственной глубины; въ противоположность сухости византійскихъ образовъ, его фигуры сильно и широко написаны; одежды падаютъ свободными складками; движенія довольно есте-

ственны. Искусство его порываетъ съ аскетическимъ идеализмомъ византійцевъ: оно— здорово, трезво и серьезно (рис. 44). Тѣмъ же характеромъ отличаются и нѣкоторыя изъ ассизскихъ фресокъ, приписываемыхъ Каваллини и его римскимъ товарищамъ— *Торрити* и др. Но цѣнность этихъ произведеній, хотя и весьма значительныхъ по себѣ, въ томъ, главнымъ образомъ, что они подготовили и сдѣлали возможнымъ великое и вполнѣ свободное и самостоятельное искусство *Джотто*.



Рис. 45. Джотто. Поцѣлуй Іуды (деталь фрески).

Осматривая старыя ассизскія фрески, можно найти, дѣйствительно, что наилучшія изъ нихъ (Поцѣлуй Іуды, напримѣръ) предвѣщаютъ уже иное искусство и могутъ служить связывающимъ звеномъ между такими большими, но еще византійствующими мастерами, какъ Чимабуэ, Каваллини, Торрити, и живописью Джотто; и, всетаки, когда подходишь затѣмъ въ этой же церкви къ созданіямъ, принадлежащимъ безпорно кисти Джотто, ощущаешь сразу, что передъ тобою новый міръ. Индивидуальное творчество возможно лишь отчасти объяснить условіями времени, обстоятельствами жизни, вліяніями предшественниковъ и современниковъ, но всегда въ немъ есть элементъ неразложимый, ни къ чему другому несводимый, для насъ необъяснимый и поражающій насъ, какъ чудо. За послѣдніе годы вокругъ Джотто ведется среди историковъ ожесточенная борьба, и нѣкоторые смѣлые критики оспа-

риваютъ принадлежность его кисти нѣсколькихъ лучшихъ фресокъ, посвященныхъ св. Франциску; и, дѣйствительно, есть нѣкоторая разница въ стилѣ и въ техникѣ между этими произведеніями, и можно думать, что часть, по крайней мѣрѣ, тѣхъ созданій, которыя по традиціи приписываются Джотто, написаны только подъ его вліяніемъ его учениками и товарищами. Но и того, что остается безспорнымъ, вполнѣ достаточно, чтобы оправдать его громкую славу и приписываемое ему значеніе.

Легенда, приводимая Вазари, разсказываетъ, что Джотто, сынъ бѣднаго крестьянина, въ дѣтствѣ пасъ овецъ. Однажды, когда онъ рисовалъ съ натуры на плоскомъ камнѣ одну изъ своихъ овецъ, его замѣтилъ Чимабуэ и поразился его способностями. Прославленный уже тогда художникъ взялъ его въ свою мастерскую. Мы знаемъ достовѣрно во всякомъ случаѣ, что Джотто былъ ученикомъ Чимабуэ и что онъ, вмѣстѣ со всей мастерской этого послѣдняго, участвовалъ въ росписи ассизской церкви, сперва какъ помощникъ мастера, позднѣе — самостоятельно.



Рис. 46. Джотто. «Плачъ надъ Тѣломъ Господнимъ».

Три большихъ цикла фресокъ оставилъ намъ Джотто: первый, посвященный св. Франциску, — въ церкви въ Ассизи; второй — въ небольшой церкви на Аренѣ въ Падуѣ; третій — въ церкви Санта-Кроче во Флоренціи. Позднѣе художникъ еще разъ вернулся въ Ассизи, гдѣ исполнилъ нѣсколько аллегорическихъ фресокъ (рис. 45, 46, 47, 48 и 49).

Можно замѣтить, конечно, обозрѣвая эти произведенія въ хронологическомъ порядкѣ, развитіе творчества великаго флорентійца; но развитіе это сводится лишь къ усиленію, углубленію и все болѣе рѣзкому проявленію основныхъ чертъ его творчества, которыя, однако, обозначились уже вполнѣ ясно въ первыхъ его созданіяхъ. Въ сущности, Джотто явилъ себя во весь свой ростъ уже въ Ассизи. Отсюда поразительная цѣльность всей художественной дѣятельности Джотто, который никогда не уклонялся въ сторону отъ намѣченнаго пути и ни разу не измѣнилъ выработанному имъ стилю.

Стиль этотъ, при своей кажущейся простотѣ и глубокомъ внутреннемъ единствѣ, въ дѣйствительности, очень сложенъ, ибо Джотто въ одно и то же время — декораторъ, повѣствователь и драматургъ.

Джотто — декораторъ; стиль его — декоративный; этого никогда не слѣдуетъ забывать, подходя къ его созданіямъ. Въ этомъ — связь Джотто съ прошлымъ, съ его византійскими предшественниками, съ мастерами Равенны св. Марка, Дафнэ... И для него, какъ и для нихъ, живопись служитъ украшеніемъ храма, фреска — неотъемлемая часть зданія и не можетъ разглядываться иначе, какъ въ самой тѣсной связи

вотъ съ этими стѣнами, съ этимъ куполомъ. Отсюда и у Джотто, и у византійцевъ, которые въ этомъ именно отношеніи могутъ разсматриваться какъ его учителя,—та особая манера письма, когда всѣ подробности, всѣ частности приносятся въ жертву общему, когда въ поискахъ общаго впечатлѣнія, единаго пятна, простѣйшей системы линій, могущей быть легко и сразу схваченной, всѣ отдѣльныя фигуры, всѣ предметы трактуются лишь какъ части, элементы единаго образа и, слѣдовательно, всегда болѣе или менѣе орнаментально. Есть, однако, очень существенная разница между твореніями мастеровъ церкви св. Виталія и Джотто: въ то время, какъ византійскіе мастера въ стремленіи своемъ къ монументальности и декоративности, изгнали изъ своихъ образовъ всякую реальную жизнь и пришли къ идеалу застылой неподвижности, создавъ міръ, въ которомъ никогда ничего не происходитъ, Джотто первый нашелъ синтезъ монументально - декоративнаго, повѣствовательнаго и драматическаго стилей. Первый и, быть можетъ,—послѣдній.



Рис. 47. Джотто. «Смерть Франциска Ассизскаго».

Міръ Джотто — міръ реальный; изображаетъ ли онъ событія изъ земной жизни Христа или св. Франциска, онъ показываетъ намъ событія, факты; и показываетъ какъ разъ съ такимъ количествомъ подробностей, съ такими реалистическими частностями, что событіе вполнѣ понимаешь, что изображенный фактъ признаешь, не нуждаясь ни въ какихъ комментаріяхъ. Но этого мало! Въ противоположность многимъ изъ его позднѣйшихъ послѣдователей, впавшихъ въ мелочную анекдотичность, перегружавшихъ картины мелкими историческими и бытовыми подробностями, Джотто не только повѣствуетъ о событіи, но чарами своего генія вызываетъ его передъ нашими взорами съ такой силой выраженія, что фрески его и теперь еще, пострадавъ уже отъ времени, проникающимъ ихъ патетизмомъ умиляютъ, волнуютъ и глубоко потрясаютъ (напр., рис. 47).

Достигаетъ этого художникъ, въ сущности, очень скромными средствами, сохраняя всегда сдержанность, благородную строгость и лаконичность. Тотъ синтетическій стиль, о которомъ сказано выше, Джотто, конечно, осуществлялъ безсознательно: онъ ощущалъ почти всегда безошибочно ту грань въ реализмѣ, тотъ предѣлъ въ паѳосѣ, которые нельзя было перейти, не рискуя нарушить монументальный, декоративный характеръ своихъ фресокъ.

При детальномъ разсмотрѣніи джоттовскихъ фресокъ, не трудно замѣтить, что онъ не былъ реалистомъ. Какъ въ отношеніи красокъ, такъ и въ отношеніи рисунка

онъ большею частью жертвовалъ правдивостью изображенія отдѣльныхъ фигуръ, предметовъ, скалъ, деревьевъ и пр. требованіямъ единства и декоративности цѣлаго; но что онъ могъ быть реалистомъ и умѣлъ схватывать дѣйствительность, показываютъ ясно нѣкоторыя поразительно правдивыя и даже грубо реальныя частности: онъ себѣ ихъ позволялъ, когда онѣ не грозили нарушить цѣльность произведенія.



Рис. 48. Джотто. Св. Францискъ предсказываетъ смерть рыцаря.

Цѣльность эта достигается искусной композиціей, обращающей все вниманіе зрителя на главное и подчиняющей этому главному все окружающее, такимъ образомъ, что всякая линія, всякое красочное пятно не развлекаютъ, но приводятъ вновь и вновь къ нѣкоторому центру, гдѣ разыгрывается главное событіе, гдѣ выявляется смыслъ его.

Конечно, не всегда одинаково удачно разрѣшалъ Джотто эту труднѣйшую задачу. И въ этомъ отношеніи очень интересно сравнить «Смерть св. Франциска Ассизскаго» въ церкви Санто-Кроче, во Флоренціи (рис. 47) съ «Плачемъ надъ Тѣломъ Господнимъ», въ Падуѣ (рис. 46). Въ первой изъ этихъ фресокъ Джотто стремился къ единству впечатлѣнія путемъ симметричнаго расположенія обѣихъ группъ



Рис. 49. Джотто. Распятіе (Фреска въ церкви св. Франциска Ассизскаго).

монаховъ, стоя присутствующихъ при смерти святого, по пяти съ каждой стороны. По серединѣ почти такая же строгая симметрія—по три колѣнопреклоненныхъ монаха сзади и спереди ложа; лишь задняя группа стоящихъ учениковъ нѣсколько нарушаетъ эта однообразіе.

Достигнутое здѣсь единство не окупаетъ скучной схематичности цѣлаго. Чудомъ композиціи, напротивъ, можно считать «Плачъ надъ Тѣломъ Господнимъ». Тутъ сведеніе всѣхъ линій и всѣхъ чувствъ и мыслей къ единому центру, къ тѣлу Христа, достигается болѣе сложнымъ пріемомъ, психологически и декоративно болѣе правильнымъ: въ то время, какъ правая группа, точно пригибаемая какимъ-то вѣтромъ, устремляется въ одномъ порывѣ ко Христу, при чемъ движеніе это еще подчеркивается снижающейся справа налѣво линіей скалы,—лѣвая группа словно въ ужасѣ

отшатывается отъ Него. Оба противоположныя движенія способствуютъ раскрытію драмы въ центрѣ. Аналогичный пріемъ, но въ болѣе сложной формѣ, мы видимъ на фрескѣ «Христосъ на крестѣ», въ Ассизи (рис. 49): одинаковое движеніе группъ, расположенныхъ по діогонали.

Выше было указано, что декоративный и монументальный стиль Джотто создался подъ вліяніемъ византійцевъ. Но еще иную услугу, и не менѣе важную, оказали итальянскому художнику византійскіе мастера: черезъ нихъ онъ соприкоснулся съ античностью; отбросивъ всю восточную ихъ цвѣтистость, пышность и преувеличенную торжественность придворнаго восточнаго церемоніала, онъ постигъ тайну античной гармоніи, мощной сдержанности, цѣломудренной силы и какой-то давно уже исчезнувшей музыкальности движеній. Въ этомъ пріятіи и воскрешеніи заглохшихъ уже традицій сыграли, вѣроятно, свою роль и отголоски этихъ традицій въ видѣ отдѣльныхъ памятниковъ, сохранившихся еще въ Италіи въ то время, когда воспоминаніе о нихъ было стерто во всей остальной Западной Европѣ.

Вліяніе Джотто и на современниковъ, и на послѣдующія поколѣнія было огромно: можно сказать, что въ немъ какъ бы скрестились всѣ пути итальянской живописи, чтобы отъ него, затѣмъ, вновь разойтись. Прямо или косвенно онъ въ продолженіе двухъ столѣтій продолжалъ вліять на судьбы искусства, и нѣкоторые изъ величайшихъ итальянцевъ—Мазачьо, Рафаэль, Микель-Анджело—могутъ быть названы его продолжателями и послѣдователями.

Въ теченіе всего XIV вѣка цѣлая плеяда художниковъ, которыхъ иногда объединяютъ подъ именемъ *джоттистовъ*, продолжали разрабатывать и примѣнять основные принципы великаго учителя; это—*Тадео-Гадди, Джоттино, Андреа Орканья, Антоніо Венеціано, Андреа да Фиренца, Спинелло Аретино, Франческо Траини* и др. Здѣсь нельзя говорить о подражаніи Джотто и о повтореніи, ибо каждый изъ этихъ крупныхъ художниковъ видоизмѣнялъ воспринятое имъ, согласно своей индивидуальности, своимъ вкусамъ, своимъ стремленіямъ. Общее направленіе всего этого художественнаго движенія ведетъ, однако, къ измельчанію декоративно-монументальнаго стиля. Если въ Джотто мы находимъ полную гармонію различныхъ элементовъ, составляющихъ его манеру, то съ средины Треченто (т.-е. 1300-ые годы, XIV столѣтіе) обнаруживается нарушеніе этой гармоніи: одни стремятся къ реализму; на первый планъ выступаетъ разрѣшеніе различныхъ перспективныхъ задачъ, углубленіе пространства; другіе впадаютъ въ чрезмѣрную обстоятельность и детализацію, увлекаясь ролью разсказчиковъ; въ иныхъ перевѣшиваютъ чувства, и, увлеченные общимъ теченіемъ религіозной мысли, они доходятъ до дряблой сентиментальности въ стремленіи своемъ умилять и трогать.

Б. Шлецеръ.

(Окончаніе въ слѣдующемъ томѣ).